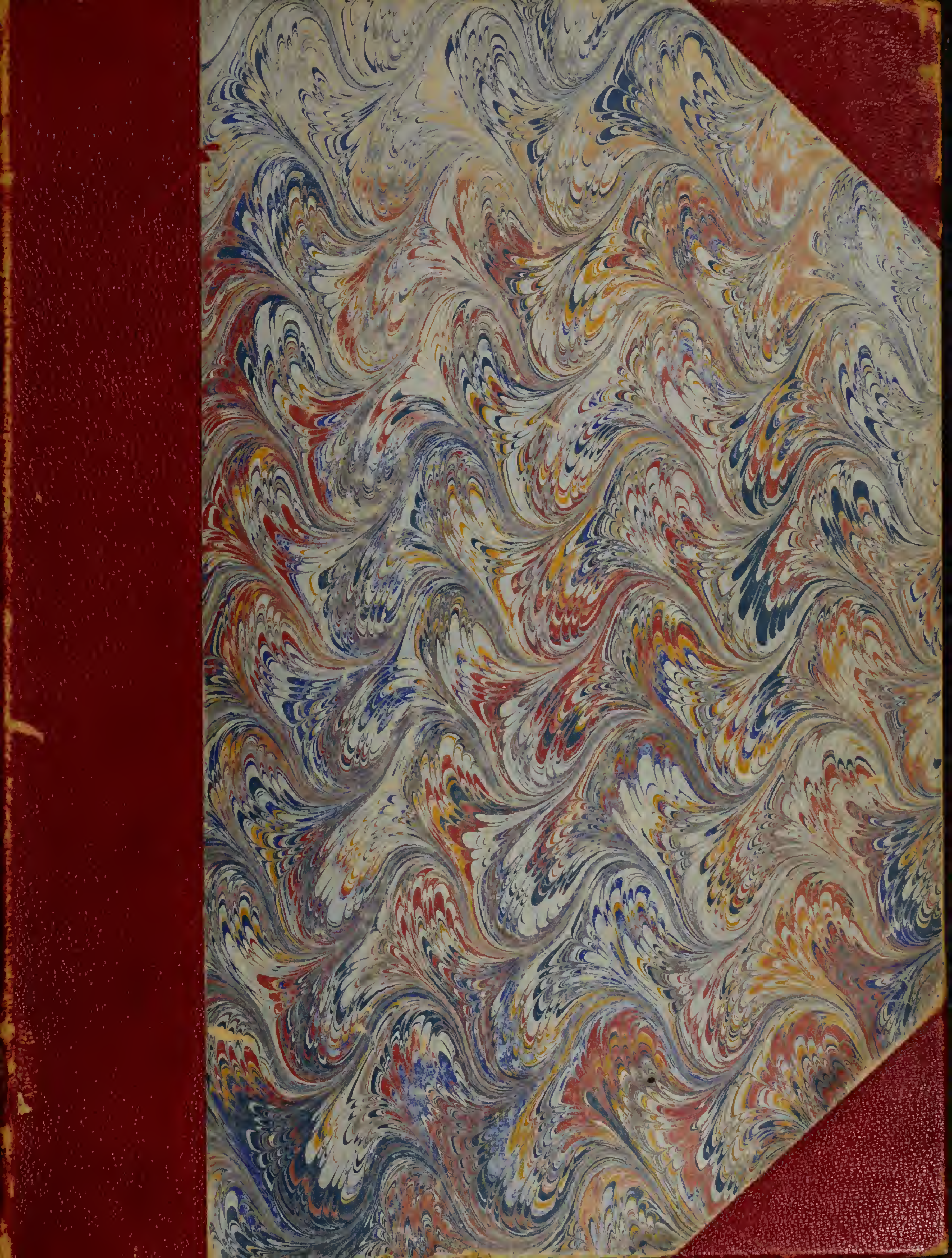
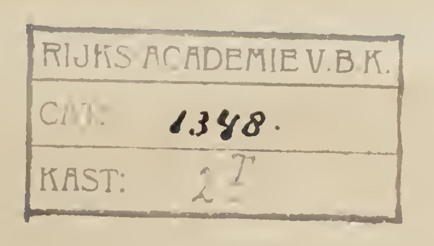











ANDREA SANSOVINO

UND SEINE SCHULE.

FÜR KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE

VON

DR. PAUL SCHÖNFELD.

MIT 30 ABBILDUNGEN IN LICHTDRUCK.

STUTTGART.
VERLAG DER J. B. METZLER'SCHEN BUCHHANDLUNG.
1881.





Andrea Sansovino und seine Schule.

Für Künstler und Kunstfreunde

von

Dr. Paul Schönfeld.

Erster Teil.

ährend für den Erforscher und Freund der antiken Kunst naturgemäss stets die Plastik im Vordergrunde des Interesses stehen wird, hat sich auf dem Gebiete der neueren Kunst die allgemeine Aufmerksamkeit vorzugsweise den beiden anderen Hauptkunstgattungen zugewendet. Mag der Grund davon zum Teil in der Tatsache liegen, dass die moderne Zeit den Schöpfungen der Sculptur ein relativ geringes Verständnis entgegenbringt, jedenfalls erscheint es befremdlich, dass dieselben auch innerhalb solcher Kunstperioden, in denen sie den Hervorbringungen der Malerei und Architektur durchaus ebenbürtig und gleichwertig zur Seite stehen, weiteren Kreisen mehr oder weniger fern bleiben, während die Erzeugnisse der Schwesterkünste sich des stets zunehmenden Interesses der Gebildeten erfreuen. Selbst bei Michelangelo, dem in allen drei Kunstgattungen in hervorragender Weise tätigen, scheint es, als wäre man geneigt, sein Wirken auf plastischem Gebiete, das er bekanntlich doch selbst als sein eigentliches Feld betrachtet wissen wollte, seiner Eigenschaft als Maler und Architekt wenn nicht hintanzusetzen, so doch nicht mit genügendem Nachdruck voranzustellen; dies zeigt sich ebenso in der verhältnismässigen Knappheit, welche die einschlägige Literatur seinen Sculpturwerken gegenüber bisher bewahrte, wie in der Vorliebe der meisten Laien, die sich mit Entschiedenheit dem, was Michelangelo als Maler in der sixtinischen Kapelle, als Architekt an S. Pietro und anderweitig geleistet, zuwendet und sich namentlich das Erstere geistig nahe zu bringen versteht, während die Statue des Moses, die Figuren der Mediceergräber von der grossen Menge der Beschauer, besonders den Nichtkünstlern, fast nur in Folge des mächtigen Bannes althergebrachter Dogmen, die ja auch in künstlerischen Dingen Unheil genug verursachen, als sanctionirte Meisterwerke ersten Ranges den vorschriftsmässigen Zoll von Bewunderung ernten. Gleichwol ist Michelangelo von sämmtlichen Bildhauern der italienischen Renaissance der noch am meisten, im Auslande fast der einzige populäre, und so konnte es nicht ausbleiben, dass der mit ihm getriebene einseitige Cultus zu einer entschiedenen Überschätzung dieses Künstlers, dessen grosse Verdienste kein Unbefangener wird leugnen wollen, insofern geführt hat, als alle übrigen vor und neben ihm auf plastischem Gebiete hervorragenden Talente mit oft sehr unberechtigter Kühle betrachtet werden, gleich als ob sie durch eine unendliche Kluft von ihm geschieden wären. Vereinzelt sind noch immer

unparteiische Beurteiler, die die Wertschätzung dieses Meisters auf das gebührende Maass beschränken, ja bisweilen, wie angesichts der vielbewunderten „Nacht“ ketzerisch genug sind, ihren Bedenken Ausdruck zu leihen und im Übrigen zu glauben, dass es innerhalb der italienischen Renaissanceplastik noch Werke gebe, die auch neben dem grossen Florentiner Anspruch auf Beachtung, beziehentlich Nachahmung von Seiten der Künstlerwelt erheben dürfen.

In erster Linie hat diesen berechtigten Anspruch der 15 Jahre ältere Kunstgenosse des Genannten, **Andrea Sansovino.** Diesem Meister, der mit anderen ersten Geistern seines Vaterlandes das Loos teilt, selbst von der eigenen Nation mehr genannt als gekannt zu werden, und der auch in der kunstgeschichtlichen Literatur bisher nicht entfernt die ihm gebührende eingehende Berücksichtigung gefunden hat [1]), sollen die folgenden Blätter gewidmet sein.

Die Schwierigkeit der Aufgabe liegt nicht sowol in der Bewältigung eines quantitativ als eines qualitativ ansehnlichen Materials, denn die Arbeiten des Meisters, die sich auf italienischem Boden vorfinden, bilden eine Reihe von nur mässigem Umfang, und über diejenigen, die er während eines Zeitraums von neun Jahren in der Fremde schuf, ist es auch diesen Blättern leider noch nicht vergönnt das wünschenswerte Licht zu verbreiten. Dennoch glaube ich, auch indem ich mich hier auf die ersteren beschränken muss, an ein ebenso dankbares wie notwendiges Unternehmen heranzutreten, da ich schon in diesen Werken hinreichende Manifestationen einer künstlerischen Individualität erblicke, die, um es kurz zu fassen, Inhalt und Form auf das Harmonischste zu vereinen weiss und die somit, ohne wie etwa Thorwaldsen unter den Neueren eine ausgesprochene gräcisirende Tendenz zu vertreten, in ihren reifsten Äusserungen den Maassstab der Antike unter den gesammten Bildhauern der Renaissance am wenigsten zu scheuen braucht.

Wie bei dem Studium der griechischen Kunst die Werke der Blütezeit erst in ihr volles Licht treten, wenn man die älteren Leistungen, durch die sie vorbereitet und ermöglicht wurden, in den Kreis .r Betrachtung zieht, so halte ich dieses Verfahren, das auf dem Gebiete der classischen Archäologie seit geraumer Zeit als ein bewährtes dasteht, in der neueren Kunstgeschichte dagegen noch kaum in grösserer Ausdehnung zur Anwendung gekommen ist, nicht nur für begründet, sondern geradezu für geboten, wenn es sich um die Würdigung eines Künstlers handelt, der, sich vorzugsweise auf einem Stoffgebiete bewegend, dessen Verarbeitung von Seiten der italienischen Kunst eine Continuität der Entwickelung erkennen lässt, die derjenigen des griechischen Mythus sehr nahe kommt, uns überall in seinen Hauptwerken als ein Abschliesser, ein Vollender entgegentritt. Es wird sich zeigen, dass unserem Künstler das Verdienst gebührt, den Gestalten und Scenen seines hauptsächlichen Stoffkreises, der biblischen Geschichte, auf früheren Leistungen

[1]) Die in der 72. Lieferung des Dohme'schen Sammelwerks: „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“ 1879 erschienene Specialabhandlung von Adolf Rosenberg gibt wenig mehr als eine Paraphrase Vasari's; höchstens teilweise auf eigener Anschauung der Monumente basirend, enthält sie zahlreiche Ungenauigkeiten, ja grobe Irrtümer, die in den meisten Fällen schon durch Einsichtnahme in die vorhandene Literatur zu vermeiden gewesen wären.

weiterbauend, analog den Trägern der griechischen Kunstblüte typischen Ausdruck geliehen zu haben. Dieses Verdienst im Einzelnen nachzuweisen darf auch deshalb kaum überflüssig erscheinen, weil dadurch zugleich Einwürfen, die vom Standpunkt einer, „Originalität“ als erste Forderung aufstellenden Richtung aus gegen dies oder jenes der zu betrachtenden Werke vielleicht erhoben werden könnten, am besten begegnet wird.

Die Werke selbst aber mit grösstmöglicher Vollständigkeit durch angemessene Publication weiteren Kreisen zugänglich zu machen, steht mir, da von denselben bisher nur zum geringen Teil Abbildungen, zumal meist höchst unzulänglicher Art, vorlagen, mit in erster Linie. Nur auf diese Weise wird es möglich sein, die Bedeutung des Meisters auch Denjenigen, denen die Autopsie der Monumente abgeht, wenigstens annähernd zu erschliessen.

Die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Werke des Künstlers zu concentriren, ist eine Pflicht, die, in unserer Zeit oft darüber vernachlässigt, dass man bei hervorragenden Persönlichkeiten der Kunst und Literatur den äusseren Verhältnissen und Schicksalen, oft recht unbedeutender Art, allzu grosse Beachtung einräumt, demjenigen wesentlich erleichtert wird, der sich die Charakteristik Sansovino's zur Aufgabe macht, indem für ihn die Versuchung fern liegt, über der Anhäufung biographischer Notizen den Hauptzweck der Darstellung aus dem Auge zu verlieren und nach dem Vorgange mancher sehr populär gewordenen Bücher das Rohmaterial für ein Künstlerdrama oder eine Novelle zu liefern. Wer darnach Verlangen trägt, findet hier seine Rechnung nicht: über die Lebensumstände Sansovino's besitzen wir keine weitere Kunde als die Angaben des Vasari [1]) und sind durch deren Spärlichkeit, wie durch das Schweigen der sonstigen Literatur, wol zu der Annahme berechtigt, dass der Meister ein zurückgezogenes, den bewegten Zeiten fernstehendes Leben führte, ein Freund der Gelehrten und philosophisch angelegt, wie er nach dem Zeugnis des Aretiners war. Es ist dies indess kaum zu beklagen, denn es liegt, um zum Verständnis der Werke unseres Künstlers zu gelangen, nicht die geringste Nötigung vor, seinen Lebensgang zur Erklärung derselben herbeizuziehen, wie dies Künstler der romantischen Richtung wol verlangen, um verstanden zu werden. In seinem Schaffen fern von aller subjectiven Willkür, nur bestimmt von den hohen Gesetzen seiner Kunst, ein Classiker der Plastik im vollsten Sinne des Wortes, büsst er nicht das geringste von seiner Bedeutung ein durch den Umstand, dass wir über sein äusseres Leben kaum mehr unterrichtet sind, als über das der meisten Künstler des classischen Altertums.

Die Wiege unseres Künstlers stand in dem einsam gelegenen kleinen Flecken Monte San Savino, der, etwa drei Stunden von Arezzo entfernt, in das anmutige Chianatal herabschaut. Im Jahre 1460 geboren, war Andrea Contucci — dies sein eigentlicher Name, der dann späterhin, wie es bekanntlich in der italienischen Kunstgeschichte häufig der Fall, der Benennung nach dem Geburtsorte wich — als Sohn armer Ältern [2]), in seiner Kindheit,

[1]) Lemonnier'sche Ausgabe VIII, 161 ff.

[2]) Sein Vater hiess, wie die Herausgeber des Vasari (VIII, 161 Anm. 2) sicher gestellt haben, Niccolò Contucci. Der Name des Künstlers fixirte sich in der Form Sansovino, die ich beibehalte, da ich Emendationen wie „Vergil“ und anderen philologischen Richtigstellungen der Art einen besonderen Werth nicht beizumessen vermag und der Künstler selbst sie an denjenigen Monumenten, die seine Namensinschrift tragen, adoptirt hat.

wie vor ihm einst der grosse Giotto, als Rinderhirt beschäftigt. Seine künstlerische Begabung, die er durch Abzeichnen der Tiere im Sande und durch Nachbilden in Ton an den Tag gelegt haben soll, erregte der Tradition nach die Aufmerksamkeit des damaligen Podestà des Fleckens, eines gewissen Simone Vespucci, der nach Verabredung mit dem Vater den Knaben mit sich nach Florenz genommen und zu Antonio Pollajuolo in die Lehre gegeben hätte. In dessen Werkstatt, berichtet Vasari, lernte der junge Andrea soviel, dass er in Kürze ein trefflicher Meister wurde. Von den ersten Arbeiten, die er nach Angabe desselben während seiner Lehrzeit anfertigte, ist leider keine auf uns gekommen, und es ist somit nicht möglich festzustellen, inwieweit die naturalistische Richtung, welcher Pollajuolo im Anschluss an Donatello in seinen Bronzesculpturen huldigte, den Lehrling beeinflusste. Vasari spricht rühmend von einem Carton mit der Geisselung Christi, der sich im Besitze jenes Simone Vespucci befunden habe, und ferner von zwei nach antiken Münzen gefertigten, zum Schmucke eines Kamins bestimmten Terracottabüsten des Nero und Galba, von denen die letztere später nach Vasari's Bericht in seinen, des Biographen Besitz überging und in seinem Hause zu Arezzo aufbewahrt wurde. Alle diese Arbeiten sind wie gesagt verschollen. Man darf wol annehmen, dass an den beiden Kaiserbüsten Pollajuolo's Vorbild, der bekanntlich als Porträtbildner auf das Glücklichste zu individualisiren verstand, sich wird geltend gemacht haben, und dass der jugendliche Künstler sich schon hier das Vermögen aneignete, das ihn in der Folge zu so charakteristischer Wiedergabe bestimmter Persönlichkeiten befähigte.

Erhalten ist von den Jugendwerken Andrea's nur der an dritter Stelle von Vasari erwähnte Altar aus Terracotta, den er noch während seines florentiner Aufenthaltes für die Kirche der heil. Agatha in seinem Heimatsort fertigte. Über den anderen Altar, von dem Vasari berichtet, wird weiterhin gesondert zu handeln sein.

Jener Altar, der später in die kleine einschiffige Kirche S. Chiara zu Monte San Savino übertragen wurde, wo er sich noch heutigen Tages nahe dem Eingang an der rechten Längswand befindet, ist dem heil. Lorenzo geweiht, dessen lebensgrosse Figur in der mittleren von drei Nischen auf einer runden Basis steht, im Diakonenkleid, mit der Rechten ein Buch über der Brust haltend, die Linke auf sein Martergerät, den Rost stützend. Zu seinen Seiten sind in ebenfalls rundbogigen Nischen zwei Heilige, von kleinerem Maassstabe, aufgestellt, links S. Sebastian, an einen Baumstamm gebunden, das Antlitz gen Himmel gerichtet, also dem herkömmlichen Schema folgend, wie es statuarisch von Matteo Civitali im Dom von Lucca, von Antonio Rossellino in der Collegiatkirche zu Empoli bereits mustergiltig ausgebildet und innerhalb der Malerei vorzugsweise bei den Venezianern beliebt war. Dieser Statuette entspricht in der rechts befindlichen Nische diejenige des heil. Rocchus, der, mit langem Mantel und Jagdstiefeln bekleidet, in der Rechten ein Scepter hält. Am gelungensten ist die Figur des Lorenzo, bei der sich Würde und Grösse des Ausdrucks mit bereits ziemlich sicherer Beherrschung des Formalen, namentlich was die Hände anlangt, vereinigt, während der nackte Körper des Sebastian noch die Befangenheit des Anfängers in anatomischer Beziehung bekundet. Die Lunette zeigt in Relief zwei Engel, die eine Krone und Guirlanden halten; dass dieselben, wie A. Fischer will, von welchem der Altar

unlängst publicirt und besprochen wurde [1]), „in ihrer noch steifen Haltung und strengen Haar- und Gewandbehandlung", „noch an die herbe und strenge Bronzetechnik seines Lehrers Pollajuolo" erinnern, habe ich bei Untersuchung des Monuments nicht entdecken können, die Engel zeigen vielmehr fast dieselbe Behandlungsweise, wie sie namentlich bei Mino da Fiesole und seiner Schule zu Tage tritt.

An der Predella des Altars befinden sich, durch stark aufgetragene weisse Tünche entstellt, zwischen zwei Halbfiguren männlicher Heiligen drei kleine erzählende Reliefs, von denen das erste die Enthauptung eines am Boden knieenden Heiligen mit grosser Lebendigkeit vorführt, das mittlere das Martyrium S. Lorenzo's, in welcher Darstellung ebenfalls die beiden Henker, die das Feuer schüren, sehr lebensvoll geschildert sind; das dritte Relief behandelt einen Moment aus der Legende der heil. Apollonia, die nackt, halb aufrecht auf ihrem Lager sitzend, von ihrem Versucher überrascht wird, der von rechts her auf sie zuschreitet; zwischen den beiden Gestalten steht eine ältere Frau, die durch den Gestus ihrer Arme ausdrückt, dass die Absichten des letzteren keine Aussicht auf Erfolg haben. In allen diesen Darstellungen sind die Vorgänge klar und einfach, mit Vermeidung alles Nebensächlichen geschildert; die Ausführung im Einzelnen konnte bei dem kleinen Maasstab der Figuren eine blos andeutende, mehr skizzenhafte sein und entzieht sich überdies gegenwärtig in Folge der störenden Übertünchung einer genaueren Beurteilung.

Was den anderen Altar betrifft, der, ursprünglich gleichfalls in S. Agata, gegenwärtig in derselben Kirche wie der eben besprochene befindlich, von Vasari ebenfalls auf Andrea zurückgeführt wird, so wird Jedermann angesichts dieses Werkes den in obengenanntem Aufsatze ausgesprochenen Zweifeln beipflichten müssen. Zu der daselbst gegebenen Beschreibung ist nur nachzutragen, dass die etwa 3/4 lebensgrossen Figuren nicht polychrom, sondern weiss sind, in der Mitte die Madonna mit dem segnenden Kind auf dem Schosse, von Engelsköpfen umschwebt auf Wolken tront, ausser S. Agata noch eine anbetende männliche Gestalt unten kniet und in dem den Altar oben abschliessenden Bogen zwei eine Krone haltende Engel schweben, die denen am Lorenzo-Altar sehr ähnlich sind. Die übrigen Figuren dagegen können auf Sansovino's Urheberschaft schlechterdings keinen Anspruch erheben, sondern entfernen sich in stilistischer Hinsicht nicht nur von jenem andern Altar, sondern von allen sicher bezeugten Werken des Meisters; vor allem hat der Typus der Madonna, ebenso der des Kindes und sodann die verschwommene Gewandbehandlung mit Sansovino nicht das Geringste zu schaffen. Wir müssen sonach in der Behauptung Vasari's einen jener auf Flüchtigkeit beruhenden Irrtümer erblicken, wie sie diesem Gewährsmann nur zu häufig unterlaufen. Ob das Werk, wie Fischer annimmt, auf den Sienesen Cozzarelli zurückzuführen, ist eine Frage, die hier nicht erörtert werden kann.

---

[1]) v. Lützow's Zeitschr. f. bild. Kunst, Jahrg. 1879, S. 149 ff.

Wir wenden uns jetzt zu einer architektonischen Arbeit, die Sansovino in Florenz ausführte. Es ist dies die Durchgangshalle, die in S. Spirito das Kircheninterieur mit der von Giuliano da Sangallo errichteten Sacristei verbindet. Für diese letztere hatte der junge Andrea zwei Pilastercapitelle gefertigt, die ihm laut Vasari jenen grösseren Auftrag verschafften. In der Tat sind, während zehn Capitelle nach ein und demselben Modell, zwei derselben nach einem anderen, besseren gearbeitet.

Die kleine oblonge Durchgangshalle ist von einem Tonnengewölbe bedeckt, das auf einem mässig hohen, dreiteiligen, von 12 korinthischen Säulen aus Pietra serena gestützten Architrav ruht. In den schönen architektonischen Verhältnissen ist ein wahres Muster edelster Einfachheit gegeben. Leider gestattet das spärliche Licht, welches durch zwei kleine Rundfenster an den Schmalseiten und durch die nach der Sacristei führende Tür eindringt, nur unvollkommen, die classisch decorirte Decke zu geniessen [1]). Dieselbe ist in 5 Streifen eingeteilt, die ihrerseits in 3 Felder zerfallen; von den Medaillons, die deren Mitte einnehmen, enthält das mittlere die symbolische Taube, die anderen teils Allegorieen der christlichen Tugenden, teils Masken und Centauren in Relief; in den Füllungen sind Engel, Kriegergestalten, Fabeltiere und Ornamente angebracht. Das Decorative steht mit der Architektur in vollendetem Einklang [2]).

Nach Vollendung dieser Arbeit, die sich nicht sicher datiren lässt, übernahm Andrea, so berichtet Vasari, im Auftrage der Familie Corbinelli, die Ausschmückung der kreissegmentförmigen Sacramentsnische, die sich in derselben Kirche im linken Arm des Querschiffes befindet. Der obere Teil des Altars, welcher die Nische füllt, hat zwischen 4 ornamentirten Pilastern 3 Nischen, von denen die mittlere zur Aufbewahrung des Sacraments dient, die beiden anderen von den Statuetten des Jacobus und Matthäus eingenommen werden. Über den letzteren befindet sich, in den nach oben und unten durch Gesimse abgeschlossenen Flächen, je ein Medaillon, von denen dasjenige linker Hand den knieenden Verkündigungsengel, dasjenige rechts die sitzende Jungfrau in Relief enthält. Fügen wir hinzu, dass eine Attika diesen Hauptteil bekrönt, so sehen wir hier das Motiv des Triumphbogens zu Grunde gelegt, wie es bei zahlreichen ähnlichen Monumenten desselben Jahrhunderts der Fall ist. Über der Attika erhebt sich ein viereckiger Aufbau mit einer Lunette, die eine Reliefdarstellung der Krönung Mariä enthält; er ist bekrönt von einem Giebel, der, um einer Statuette des segnenden Christusknaben Raum zu geben, gebrochen ist; zu seinen Seiten sind zwei leuchtertragende Engel angebracht. Die Predella schmücken drei kleine Reliefs, über die weiterhin zu handeln sein wird. Die Vorderseite des Altars zeigt den im Grabe sitzenden, von Maria und Johannes gehaltenen Christus. Zu beiden Seiten des Altars setzt sich die Pilasterarchitektur bis zu der äusseren Nischenumrahmung fort; die abweichende

---

[1]) Bei Grandjean de Montigny e Famin, Architecture toscane, woselbst auf Tafel XLIV ein Teil des Gewölbes in geometrischer Zeichnung gegeben ist, ist das darunter befindliche Gebälk durchaus falsch, und die Capitelle gehören nicht dem Vestibul, sondern der Sacristei an. — Eine mir unzugänglich gebliebene Abbildung eines Gewölbefeldes soll in den Zeichnungen der Wiener Bauhütte (5. Jahrg. 1. Sect. No. 40 u. 41) erschienen sein.

[2]) Rosenberg's Angabe entgegen (a. a. O. S. 6), dass „der ganze Bau“ mit ornamentalen Reliefs verziert sei, erwähne ich noch ausdrücklich, dass die Decoration sich lediglich auf das Tonnengewölbe erstreckt.

Behandlung des Ornamentalen an den Pilastern und in den profilirten Rechtecken, die an dem in der Höhe des Altarvorsatzes sich hinziehenden Sockel angebracht sind, machen es evident, dass es sich hier um eine spätere Hinzufügung handelt, die vielleicht gleichzeitig ist mit den das Ganze nach vorn abschliessenden, das Datum 1642 tragenden Marmorschranken.

Der Eindruck dieses Altarwerkes ist weder in architektonischer noch in plastischer Beziehung ein durchgängig befriedigender. Stören in ersterer Hinsicht der an die Barockzeit gemahnende Giebel, die zur Vermittlung des Aufbaues mit der Attika angebrachten Übergangsglieder mit ihren geschwungenen Linien, sowie die stumpf, ja fast plump behandelten Capitelle der Pilaster — ein Fehler, der bei den seitlichen Fortsetzungen vermieden ist, bei denen auch die reliefirten Ornamente der Pilasterschäfte eine weit freiere Technik aufweisen — so machen sich auch an dem plastischen Schmucke allerhand Mängel bemerkbar, und auffallende Ungleichheiten in der Composition und Formengebung legen es in der Tat nahe, die ausschliessliche Urheberschaft Sansovino's zu bezweifeln. Dies tat zuerst Burckhardt [1]), der die Beteiligung eines der Schule des Mino oder Rossellino angehörigen Bildhauers annehmen möchte; einmal gruppirt derselbe jedoch offenbar unrichtig, indem er das Lunettenrelief, die Medaillons mit der Verkündigung und die Pietà am Paliotto des Altars den übrigen plastischen Bestandteilen als stilverschieden gegenüberstellt, und ferner können die erstgenannten beiden Darstellungen, von denen die Verkündigung mit dem fein empfundenen Engel unbedingt den Höhepunkt des hier zu Tage tretenden plastischen Könnens bezeichnet, am wenigsten als Werke unseres Künstlers in Frage gestellt werden, während dagegen die beiden Heiligenstatuetten, die sehr wenig individuelles Gepräge tragen, im Ausdruck matt und in der Bewegung unfrei erscheinen, desgleichen die die Zwickel über der mittleren Nische füllenden Jünglingsgestalten und schliesslich die Reliefs der Predella beträchtlich geringer sind. Diese letzteren, von denen das zu äusserst links befindliche die Enthauptung Johannes des Täufers, das zweite die Einsetzung des Abendmahls [2]), das dritte eine mir nicht verständliche Beschwörung von Dämonen darstellt, beschränken sich auf einen die betreffenden Scenen nur in den Hauptzügen gebenden Vortrag, der, was freilich zum Teil in dem kleinen Maassstabe seine Erklärung findet, auf feinere Durchbildung der Einzelmotive der Handlung, wie des formalen Details verzichtet. Die zwei erstgenannten Darstellungen schliessen sich übrigens älteren Compositionen ziemlich eng an; so zeigt der knieende Johannes und der ihn enthauptende Henker unverkennbare Anklänge an Verrocchio's Relief an dem silbernen Johannisaltar, der gegenwärtig in der Opera del Duomo zu Florenz aufbewahrt wird, und die Anordnung der Figuren in dem Relief des Abendmahls ist die bereits seit langem übliche: Christus sitzt, dem Beschauer zugewandt, mit 11 Jüngern, von denen Johannes ihm zur Rechten schläft, an der hufeisenförmigen Tafel, während Judas an der anderen Seite des Tisches seinen Platz hat; die Gruppirung beruht nicht, wie bei Lionardo da Vinci, auf einem höheren künstlerischen

[1]) Cicerone, 3. Aufl., S. 693.

[2]) Nicht, wie Perkins, Tuscan sculptors I, 242 und nach ihm Rosenberg a. a. O. S. 6 angiebt, das Mahl zu Emmaus, bei dem bekanntlich nur zwei Jünger anwesend.

Princip, hier und da sind zwar einige Jünger im Gespräch begriffen, aber keine tiefere compositionelle Idee verbindet die verschiedenen Figuren. — Sind die Darstellungen der Predella als Hochreliefs zu bezeichnen, da die Figuren in körperlicher Rundung heraustreten und sich mit einzelnen Teilen völlig vom Grunde ablösen, so ist dagegen bei den übrigen Reliefs ein Princip zu Grunde gelegt, welches innerhalb der Bronzetechnik berechtigt sein mag, in der Marmorsculptur angewandt indess entschieden zu verwerfen ist: die Figuren heben sich nämlich, obwol völlig flach gebildet, ebenfalls beträchtlich vom Grunde ab, was dadurch erreicht ist, dass sie bedeutend unterhöhlt sind; darin liegt aber ein Widerspruch zum Material und man wird hierbei geradezu an Empästik erinnert [1]). Anders verhält es sich mit der Pietà am Dossale des Altarvorsatzes, deren Figuren in mässigem Relief gehalten sind; dieselben zeigen auch sonst mancherlei Besonderheiten, so ist die Drapirung, namentlich der Madonna, viel breiter und freier, die Aureolen sind nicht wie in den übrigen Reliefs perspectivisch, sondern kreisförmig, ohne Rücksicht auf die Kopfachsen gebildet und die Augen mit Pupillen versehen, während dieselben bei den anderen Figuren, die Statuetten inbegriffen, fehlen; alle diese Eigentümlichkeiten machen es sehr wahrscheinlich, dass die Darstellung von anderer Hand herrührt, was sich leicht aus dem Umstand erklären würde, dass der Altarvorsatz, an dem sie sich befindet, als ein besonderer Teil für sich dasteht. Betreffs der Krönung und Verkündigung Mariä, wie der leuchterhaltenden Engel kann indess kaum ein Zweifel darüber obwalten, dass sie auf Andrea zurückgehen; für die letzteren wird dies übrigens noch bewiesen durch ihre grosse Ähnlichkeit mit denjenigen an den beiden weiterhin zu besprechenden römischen Grabmälern. Wenn aber Burckhardt auch die zwei Apostelfiguren und den Christusknaben für stilverwandt mit den Sculpturen an jenen Grabmälern anspricht, so kann ich dagegen in ihnen am wenigsten Gemeinsames finden, ich erblicke vielmehr trotz dem erwähnten technischen Mangel, der möglicher Weise dem Einfluss der Pollajuolo-Werkstatt, vielleicht aber auch dem des Matteo Civitali entstammt, in der Krönung und Verkündigung Mariä, die gegenüber den Sculpturen des Lorenzoaltars ein beträchtlich vorgeschrittenes Darstellungsvermögen bekunden, die eigentlichen Anklänge an die der reifsten Zeit des Meisters angehörigen Leistungen [2]).

Dass der Ruf unseres Künstlers in seinem 31. Lebensjahre ein gefestigter war, geht aus der Tatsache hervor, dass er neben den bedeutendsten zeitgenössischen Künstlern laut einem Document vom Jahre 1491 [3]) in die Commission gewählt wurde, die mit der Begut-

---

[1]) Innerhalb der Marmorsculptur des Quattrocento zeigen dieselbe technische Eigentümlichkeit die kleinen Reliefs am Regulusaltar des Matteo Civitali zu Lucca, ein Werk, welches Sansovino, worauf zurückzukommen sein wird, höchstwahrscheinlich gekannt und studirt hat.

[2]) An dieser Stelle möge eine mit Tusche ausgezogene und mit Sepia leicht in Wirkung gesetzte Zeichnung der Uffizien erwähnt sein; dieselbe befindet sich in einer Mappe, die den Titel „Porte e finestre di Firenze, disegnate dal Cav. Giorgio Vasari" (dem Neffen des Kunsthistorikers) führt und, wie aus der Vorrede erhellt, zur Publication bestimmt war; sie stellt einen dreiteiligen Altar dar, dessen mittlerer Teil von einem mit 3 Figuren besetzten Giebel bekrönt ist; die Unterschrift lautet: „Di Maestro Andrea dal Monte San Sauino". Ob derselben ein Entwurf Sansovino's zu Grunde liegt, lässt sich nicht beweisen, jedenfalls widerspricht der Charakter der Architektur dieser Annahme nicht.

[3]) Mitgeteilt von den Herausgebern des Vasari im Commentar zur Vita des Giuliano und Antonio da Sangallo VII, 243 ff.

achtung der für die Façade des florentiner Domes eingereichten Concurrenzzeichnungen betraut war. Bald darauf ward sein zunehmendes Ansehen Veranlassung, dass an Lorenzo Magnifico, in dessen an antiken und neueren Kunstwerken reichem Garten bei S. Marco Sansovino, unter Leitung des Bertoldo, eines Schülers des Donatello, gleich vielen anderen der grössten Meister in ihrer Jugend den Zeichenstudien oblag [1]), von Seiten des Königs von Portugal, Johann II., die Bitte erging, ihm den Künstler für seine Zwecke zu überlassen.

Hier muss leider eine Lücke in meiner Darstellung eintreten. Es ist dies um so bedauerlicher, als sich mit Bestimmtheit annehmen lässt, dass diese nahezu zehnjährige Periode im Leben des Meisters, die Zeit von seinem 31. bis 40. Jahre, an namhaften Betätigungen seines Talentes im Dienste kunstliebender Fürsten — er verblieb auch unter Johann's Tronfolger Emanuel (1495—1521) noch mehrere Jahre in Portugal — eine fruchtbare gewesen sein wird. Trotzdem liegen bis jetzt nur ganz spärliche Nachrichten über diese seine Tätigkeit in der Fremde vor. Vasari spricht im Allgemeinen von vielen Sculptur- und Architekturwerken, die er für jenen König anfertigte, hebt jedoch nur einen noch nicht ermittelten Palast mit 4 Türmen hervor, von dem auch ein Teil des Inneren nach Cartons des Künstlers ausgemalt worden sei, ferner zwei Altäre, einen mit Holzintarsien und mehreren Propheten, einen anderen aus Terracotta mit einer Maurenschlacht zur Verherrlichung des Sieges seines königlichen Gönners, und ferner eine Marmorstatue des heil. Marcus, die er sämmtlich, auf fremde Urteile oder höchstens auf Zeichnungen sich stützend, mit hohen Lobeserhebungen bedenkt. Die beiden letzteren Werke führt Raczynski in seinem Buche über die Künste in Portugal [2]) als noch im Marcuskloster bei Coimbra befindlich, doch bei Kriegsunruhen beschädigt auf und hebt besonders das Relief der Maurenschlacht auf Grund eigener Anschauung rühmend hervor. Ausserdem wissen wir, dass Sansovino ein Grabmal für Johann II. fertigte, aus einem dem letzten Jahrzehnd des 17. Jahrhunderts angehörigen, an Giuseppe Ghezzi gerichteten Schreiben eines gewissen Sebastiano Resti, der die Zeichnung davon besass, die er dem Adressaten, bescheiden genug, für einen von Bernini gezeichneten Altar anbietet [3]). Weiteres über die Wirksamkeit des Meisters in Portugal in Erfahrung zu bringen, ist mir nicht gelungen, und so wird sich specielle Nachforschung in dem bekanntlich für die Kunstgeschichte nur erst zum geringen Teile erschlossenen Lande nötig machen, um die Lücke an dieser Stelle auszufüllen. Ich constatire dieselbe mit dem Bedauern, das Jeder empfindet, der sich mit Hingabe in einen Stoff versenkt hat und sich mitten auf dem Wege Halt geboten sieht, zugleich aber mit der Hoffnung, dass die Bewältigung jener Aufgabe in nicht allzu langer Zeit mir oder einem Fachgenossen vergönnt sein möge; denn nicht darauf kommt es an, wer Neues im Bereiche des Schönen zu Tage fördert, sondern darauf, dass es überhaupt geschehe.

Nachdem Sansovino, der Fremde überdrüssig, Geld und Gunst von Johann's Nachfolger in reichem Maasse mit sich nehmend, im Jahre 1500 in die Heimat zurückgekehrt

[1]) Vgl. Vasari im Leben des Torrigiano VII, 205.

[2]) Les arts en Portugal, Paris 1846, S. 344.

[3]) Veröffentlicht bei Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Roma 1754, vol. III, 333 f.

war, ward ihm Gelegenheit, seinen nunmehr zur Reife gediehenen Schönheitssinn an einer Reihe monumentaler Aufgaben zu betätigen [1]). Dazu gehört allerdings noch nicht das marmorne **Taufbecken,** welches er 1502 für das Baptisterium von Volterra schuf [2]). 5 Seiten dieses 8eckigen, an der Wand des besagten Gebäudes unweit des schönen Ciboriums von Mino da Fiesole aufgestellten, 1,07 m. in die Höhe, in seinem grössten Umfang 4,24 m. messenden Beckens, welches oben und unten mit reichen Ornamentstreifen decorirt ist, enthalten in rundbogig abgeschlossenen Nischen Darstellungen in Hochrelief, deren mittlere die Taufe Christi vorführt, einen Gegenstand, der dem Künstler bald darauf zu einer seiner vollendetsten Schöpfungen Stoff bieten sollte. Die hier gegebene Composition schliesst sich der seit langem stehend gewordenen Auffassung an, indem Johannes, auf einem Felsen stehend, in der Linken das Kreuz, den rechten (zur Hälfte abgebrochenen) Arm über Christus erhebt, der links, die Arme über der Brust verschränkt, in vorgeneigter Haltung dasteht. In den übrigen Nischen sind die in Vorderansicht erscheinenden sitzenden Figuren der vier Cardinaltugenden angebracht, zunächst rechts von der Taufe Christi die Gerechtigkeit mit dem Schwert in der Rechten und einem Scepter (?) in der Linken, daneben die am Gesicht verstümmelte Allegorie der Liebe, in der Linken eine Schüssel mit Flamme; auf der andern Seite der Taufe zunächst der Glaube mit den Emblemen des Kreuzes und Kelches, ebenfalls am Gesicht beschädigt, und weiterhin die Gestalt der Hoffnung, welche die jetzt abgebrochenen Hände ursprünglich betend erhoben hielt; es ist die beste von sämmtlichen Figuren, mit denen offenbar eine blos decorative Wirkung angestrebt ist. Das ganze Werk, das, für eine Provinzialstadt bestimmt, möglicher Weise von Gehilfenhand ausgeführt wurde, kann unmöglich dazu benutzt werden, um daraus die Summe dessen zu ziehen, was der Meister um jene Zeit zu leisten vermochte.

Dies zeigt sich vielmehr in der ungefähr gleichzeitig [3]) ausgeführten Marmorgruppe der **Taufe Christi,** welche über der mit den berühmten Bronzereliefs Ghiberti's geschmückten östlichen Tür des florentiner Baptisteriums aufgestellt ist, als stolzer Markstein einer Kunstepoche, die das, was eine glorreiche Vergangenheit versprochen, glänzend zu erfüllen gewusst hat. Fig. 1.

Diese Gruppe, die von Cicognara [4]) und nach ihm anderwärts bloss im Umriss veröffentlicht ist und hier zum ersten Male in würdiger Abbildung geboten wird, ist nicht von Sansovino selbst, sondern erst nach seinem Tode [5]) von Vincenzo Danti vollendet

---

[1]) Was er mit dem von Agostino di Duccio verhauenen Marmorblock zu tun beabsichtigte, um dessen Überlassung er nachsuchte, wie Ascanio Condivi in seiner Biographie des Michelangelo S. 13 berichtet, und aus dem dann Letzterer seine Colossalstatue des David bildete, ist nicht bekannt. Vgl. Vas. XII, 172, der aber fälschlich Simone da Fiesole als Verstümmler des Marmorblockes nennt.

[2]) Von Vasari nicht erwähnt, wol aber von den Herausgebern (VIII, 171, Anm. 2); vgl. Guida di Volterra 1832, S. 119.

[3]) Vasari's Angabe, die Gruppe sei schon 1500 begonnen, widerlegt das von Gaet. Milanesi, Sulla storia dell' arte toscana S. 250 veröffentlichte Document, dem zufolge erst am 28. April 1502 im Rate der Mercatanti beschlossen wurde, Sansovino den Auftrag zu übergeben. Aus einem andern Document vom 31. Januar 1504 (s. ebd. S. 252) ergiebt sich, dass die Gruppe zu dieser Zeit noch nicht vollendet war.

[4]) Storia della scultura II, tav. LXII.

[5]) Rosenberg (S. 7) lässt Danti, der erst 1530, also nachdem Sansovino bereits gestorben, geboren wurde, die letzte Hand an die Gruppe legen, „während“ letzterer die weiterhin zu besprechenden Statuen für Genua ausführte!

worden. Sehr störend wirkt der später hinzugefügte anbetende Engel von Spinazzi, nicht nur durch seine künstlerische Unebenbürtigkeit, sondern auch durch seinen grösseren Maasstab, durch den er die beiden Gestalten Sansovino's äusserlich beeinträchtigt. Eine Erweiterung erheischte die Gruppe freilich aus Gründen der Symmetrie, da die beiden Figuren nicht über der Mitte des Portals stehen, nur wäre eine angemessenere als die vorliegende zu wünschen.

Dass diese künstlerische Schöpfung einen eminenten Fortschritt in der Entwickelung der gesammten italienischen Sculptur bedeutet, ist eine Tatsache, die wol von Keinem, dem die letztere auch nur in ihren Hauptstadien gegenwärtig, geleugnet werden kann. Es ist nach meiner Überzeugung nicht zu viel gewagt mit der Behauptung, dass dieses Werk im Bereiche der statuarischen Renaissanceplastik das erste ist, in dem sich die aus dem Jahrhunderte lang von der Künstlerwelt Italiens geübten Studium der Antike eingesogene Bildkraft zu vollem Selbstbewusstsein durchgedrungen, zu erfolgreichem Wettkampf mit den Leistungen des classischen Altertums erstarkt zeigt. Was vorher erstrebt und erreicht worden war, erscheint diesem Werke gegenüber mehr oder weniger als Experiment, als bloses Tasten und Suchen, die Bewältigung der jeweiligen Aufgabe mit den aus den classischen Vorbildern abstrahirten Theorieen in Einklang zu bringen, wobei es nicht fehlte, dass, namentlich bei Solchen, die ihrer einseitigen Natur nach, wie Donatello, das Ideal der Antike nur einseitig zu erfassen vermochten, oft auffallende Widersprüche zwischen dem gegebenen Stoffe und der künstlerischen Behandlung zu Tage traten. Hier bietet sich dagegen zum ersten Male ein dem christlichen Stoffkreis angehöriges plastisches Kunstwerk, bei welchem sich der neue Inhalt mit den von der Antike überkommenen formalen Principien harmonisch vereinigt.

Es würde von nur bedingtem Werte und Erfolge sein, nach bestimmten Vorbildern zu suchen, die etwa dem Meister aus dem damaligen Antikenbestand hier vorgeleuchtet haben könnten. Für jeden Kundigen aber steht fest, dass die Behandlung des menschlichen Körpers, wie sie sich namentlich an dem nackten Christus zeigt, gleichweit entfernt von der früheren Incorrectheit oder Allgemeinheit, wie von dem virtuosen Realismus eines Donatello und der von ihm beeinflussten Florentiner, nur aus einem gründlichen, vorurteilslosen Studium der alten Kunst erklärt werden kann, ebenso wie die von jeder Absichtlichkeit freie Anwendung des Contraposts, die schwungvolle Idealität der beiden Köpfe und die grossartige Behandlung der Draperie an der Figur des Täufers, die, alle kleinlichen Motive und „motivetti“ verschmähend, das Gewand zum ersten Male wieder zu dem erhebt, was es, um ein Göthe'sches Wort zu gebrauchen, sein soll, zum tausendfachen Echo der Bewegung.

Das Wesen classischer Kunstwerke besteht darin, dass bei ihrem Genusse jeder Wunsch unterbleibt, irgend etwas entfernt, irgend etwas hinzugefügt zu sehen. In diesem Falle befinden wir uns gegenüber einem Sophokleischen Chore, einer Beethoven'schen Symphonie, einer Raffaelischen Madonna. N o t w e n d i g k e i t ist, wie einer der grössten neueren Vorkämpfer des deutschen Idealismus sagt, das Weihgeschenk des Genius. Es ist aber der Mühe so würdig wie nur Etwas, künstlerische Werke, die dieses Gepräge der Notwendigkeit tragen, jeden Gedanken an Zufälligkeiten bei ihrer Genesis ausschliessen, in

ihrem Wesen möglichst zu erfassen und zu begreifen. Dazu reicht es nicht aus, sie blos an und für sich, losgelöst von allen übrigen, zu betrachten; es ist vielmehr geboten, sie anderen Leistungen ähnlicher Art gegenüberzustellen, um dadurch Dem, was sie über diese erhebt, auf die Spur zu kommen.

Unzählige Male war der biblische Vorgang, um den es sich hier handelt, vor Entstehung der florentiner Gruppe künstlerisch verwertet worden. An dem Baptisterium selbst finden sich unter den Reliefs der Türen zwei Darstellungen der Taufe, die eine von Andrea Pisano, die andere von Lorenzo Ghiberti [1]); beide, vornehmlich der Letztere, befolgen im Allgemeinen das gleiche Schema der Anordnung, aber wie wenig wussten sie sich noch im Einzelnen mit den Anforderungen des Gegenstandes nach der inneren Seite hin abzufinden! Wol vollzieht der Täufer die symbolische Handlung in äusserlich klarer, verständlicher Weise, aber doch nur in äusserlicher; bei dem Christus hingegen ist es keinem von beiden gelungen, die innere Bewegung im Reflex der äusseren zu schildern, und die erhobene Rechte erscheint lediglich als ein Notbehelf, um die Gestalt nur irgend etwas tun, nicht völlig anteillos an dem Vorgang erscheinen zu lassen. Viele der Früheren hatten zu ihm ihre Zuflucht genommen; Andere hatten wol den Gegenstand tiefer zu fassen gesucht, wurden jedoch von ihrem noch unentwickelten formalen Vermögen an der vollen Lösung ihrer Aufgabe verhindert; so bildete Fra Angelico da Fiesole seinen Christus betend, aber bei ihm wie fast bei allen Anderen müssen die anwesenden Engel ergänzen, was in den beiden Hauptfiguren selbst nicht zu vollem Ausdruck gelangen konnte. So vor allem bei Verrocchio, in dessen bekanntem Gemälde der florentiner Academie [2]) sie ausschliesslich die Träger der Weihe bilden, von der in dem Christus, wie in dem Täufer, die beide im äusseren Motiv unserer Gruppe sehr ähnlich, kaum eine Spur vorhanden ist. Näher steht derselben Perugino mit seinem Fresco der sixtinischen Capelle, in welchem er Christus das Haupt andächtig neigen und die Arme über der Brust kreuzen lässt, ebenso wie in einem Gemälde der Pinakothek zu Perugia, während er in dem Fresco der Capella della Nunziata zu Foligno ihn betend bildete; namentlich die letztere Darstellung ist lehrreich für den Vergleich mit unserer Gruppe, indem sie den umbrischen Meister in der Wiedergabe tiefen Gemütslebens auf seiner vollen Höhe zeigt; und dennoch haftet diesem Christus etwas künstlich Gemachtes an, und der weiche Johannes lässt vollständig den Gegensatz zu jenem vermissen, wie ihn Sansovino's Figur mit ihrem tatkräftigen, von der Begeisterung des Augenblickes durchdrungenen Charakter so trefflich zu dem milden, still in sich versunkenen Christus darbietet. Doch auch unter seinen nächsten florentiner Vorgängern braucht Sansovino keinen zu scheuen; es sei nur, um nicht zu weitläufig zu werden, auf die etwa $1\frac{1}{2}$ Decennium früher entstandene Darstellung Ghirlandajo's im Chor von S. Maria Novella hingewiesen, der ebenfalls in der Hauptsache dasselbe Schema zu Grunde liegt, während die Bewegung der beiden Gestalten, besonders des Täufers, noch befangen genannt werden muss und vollends der Ausdruck der gegenseitigen inneren Bezüge sich kaum über eine oberflächliche Andeutung erhoben hat.

---

1) Abgebildet bei Lasinio, Le tre porte del Battistero di S. Giovanni di Firenze, tav. 10 u. 7.

2) Abgebildet bei Crowe & Cavalcaselle, Gesch. d. italien. Malerei, Deutsche Ausg. III, 148.

Zwischen all diesen Versuchen einerseits und den theatralischen Darstellungen des Vorgangs, in denen sich Spätere, wie Paolo Veronese, die Bolognesen und Andere gefielen, steht Sansovino's Gruppe als ein Denkmal da, in dem sich der unverfälschte Ausdruck tiefinneren Lebens mit dem höchsten Adel der Form aufs Glücklichste vereinigt.

An der eigenhändigen Vollendung der eben besprochenen Arbeit wurde der Künstler gehindert durch eine aus Genua ihm zugehende Bestellung. Er sollte für die Johannis-capelle des dortigen Domes zwei Marmorstatuen fertigen, die er indess nicht, wie Vasari angiebt, in Genua, sondern in seiner florentiner Werkstatt ausführte, wie aus dem von Gaye [1]) mitgeteilten Document vom 13. Januar 1503 hervorgeht. Die eine der beiden überlebensgrossen Figuren, die an der Rückwand der Capelle in Nischen stehen [2]), stellt den erwachsenen **Täufer** dar, diesmal actionslos, doch in Stellung und Bewegung mit Ausnahme der ruhig über der Brust liegenden, prächtig modellirten rechten Hand in der Hauptsache der Statue am florentiner Baptisterium folgend. Wie bei dieser ist der Kopf nach rechts gewandt, so dass der vor der Statue stehende Beschauer ihn im Profil erblickt, wie dort das rechte, das Standbein, bis über das Knie nackt, mit vortrefflich gebildeter Musculatur, oberhalb des Kniees von dem Fell bedeckt, welches von der linken Schulter über die Brust herabfällt. Die linke Hand, an deren Aussenfläche man später höchst sinnloser Weise ein langes Kreuz befestigt hat, hält das um den Rücken gelegte und das ganze linke Bein bedeckende Gewand aufgerafft. In Bezug auf Bewegung und Durchbildung im Einzelnen steht die Gestalt vollkommen auf der Höhe der florentiner, und wenn sie nicht so unmittelbar und mächtig wirkt wie diese, so beruht das auf dem bereits angedeuteten Unterschied, dass es sich hier um eine actionslose Einzelfigur handelt. Die geistige Bedeutung der Persönlichkeit aber, stolzes Kraftbewusstsein und hohe Begeisterung ist auch hier in vollendeter Weise zum Ausdruck gebracht.

Fast noch gelungener erscheint mir die **Madonna mit dem Kinde,** von der ich den Versuch einer Wiedergabe, den freilich die äusserst mangelhafte Beleuchtung der Capelle noch besonders beeinträchtigte, in Figur 2 beifüge. Zum ersten Male begegnen wir hier einer weiblichen Idealbildung unseres Künstlers und finden ihn wiederum auf einer Höhe, die vor ihm eine Leistung der Art innerhalb der Plastik nicht erreicht hatte. Von dem schönen Rhythmus der Bewegung, den die Hauptfigur zeigt, wie von der freien Anordnung der Gewandung kann die Abbildung immerhin eine Vorstellung geben, weniger von der hohen Idealität des Madonnenkopfes, dessen Anmut und Milde mich beim ersten Anblick an die pentinische Hera des Vaticans erinnerte. Edle Einfalt und stille Grösse, dieses Winckelmann'sche Wort lässt sich mit Recht auf dieses Antlitz anwenden, das von dem leichtgewellten Haar umflossen mit verklärtem Blick, eine weltentrückte Seele spiegelnd in die Ferne schaut. Hier sehen wir das Madonnenideal in ungetrübter Reinheit, frei von allen genrehaften Zügen, wie die frühere Bildhauerei, wo es sich um eine Verbindung von Mutter

Fig. 2.

---

1) Carteggio di lettere inedite, II, 62 f.

2) Nach Rosenberg (S. 7) handelt es sich um eine „Madonna mit dem Kinde und einen kleinen (sic) Johannes", die nach seiner Ansicht zusammen eine Gruppe bilden. Welche Zuverlässigkeit seine Beurteilung dieser „Gruppe" besitzt, bedarf hiernach keiner Ausführung.

und Kind handelte, sie mehr oder weniger anwandte, und in seiner Totalität plastisch verkörpert, indem hier neben der Eigenschaft der Maria als Mutter des Gottmenschen ihre Bedeutung als Himmelskönigin gleich stark betont erscheint. Der Eindruck der Weihe, der von dieser ausgeht, wird gesteigert durch die unbefangene Lebensfreude des kleinen Christus, der auf dem Arme der Mutter lächelnd in die Welt hinausblickt.

Bald nach Vollendung dieser beiden Sculpturwerke muss Andrea's Übersiedelung nach Rom erfolgt sein. Dieselbe schon in das Jahr 1504 zu setzen, wird durch ein Monument nahegelegt, dessen Besprechung wir indess bis auf Weiteres verschieben müssen, da sich die damit verknüpften Fragen erst verhandeln lassen, nachdem wir die ersten sicher bezeugten römischen Arbeiten des Künstlers betrachtet haben werden [1]).

Fig. 2 a.

Es sind dies die **Grabmäler der Cardinäle Ascanio Maria Sforza** und **Girolamo Basso della Rovere**, die sich im Chor der an Kunstwerken so reichen Kirche S. Maria del Popolo gegenüberstehen. Auch diese Monumente bilden innerhalb ihrer Gattung einen wichtigen Markstein, und es macht sich daher, um ihre Bedeutung vollständig zu würdigen, auch hier ein Rückblick, der natürlich nicht erschöpfend sein soll und kann, auf den bisherigen Entwickelungsgang der italienischen Grabmäler nötig.

Wir übergehen die ältesten Formen, in denen der Sarkophag, der bekanntlich um das 13. Jahrhundert im mittleren und südlichen Italien die einfache Grabplatte ablöste, auftritt, von Säulen getragen, wie derjenige Gregor's X. im Dome von Arezzo oder, was überaus häufig, an der Wand auf Consolen ruhend, mit der liegenden, bisweilen auch sitzenden Statue des Verstorbenen, und wenden uns sogleich zu demjenigen Motiv, das mehrere Jahrhunderte hindurch mit mannichfachen Variationen festgehalten, auch den beiden Grabmälern, die uns beschäftigen, zu Grunde liegt und hier eine für lange Zeit typisch gebliebene Gestalt gewonnen hat. Es ist dies das Motiv der Nische, das seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zur Anwendung gelangte. In dieser Nische steht auf einem mehr oder weniger hohen Unterbau der Sarkophag, auf dem die Statue des Toten steif ausgestreckt ruht; an den älteren Monumenten halten gewöhnlich zu ihren Seiten Engel den Vorhang, wie z. B. an demjenigen der Königin Hecuba von Cypern († 1240) in der Unterkirche zu Assisi, dem des Guido Tarlati im Dom von Arezzo (1327—1330) und zahlreichen römischen, neapolitanischen und anderen Grabmälern der gotischen Periode. Den Grund der Nische schmücken meist die Madonna und Heilige in Mosaik oder Fresco. Auf die nicht immer glücklichen Combinationen dieser Form mit den früher üblichen Säulen, wovon namentlich die Kirchen Neapels reich an Beispielen, kann hier nicht näher eingegangen werden. Es sei nur noch erwähnt, dass das von Giovanni Pisano herrührende Grabmal Benedicts XI. in S. Domenico zu Perugia in Bezug auf die figuralen Bestandteile unter denen der gotischen Epoche am höchsten steht.

---

[1]) In Florenz erhielt Sansovino noch im Jahre 1504, wie aus dem Archiv der Opera del Duomo hervorgeht (vgl. Note 2 der Herausgeber des Vasari zu VIII, 171), den Auftrag, nach einem von ihm hergestellten Holzmodell ein Tabernakel aus carrarischem Marmor für den dortigen Dom binnen zweier Jahre anzufertigen, eine Arbeit, die wahrscheinlich in Folge seines Weggangs von Florenz unterblieben ist; es ist dies eine weitere Stütze für die Annahme, dass derselbe bereits 1504 erfolgte.

Ein bedeutender künstlerischer Fortschritt knüpft sich auch bei den Grabmonumenten an die schöpferische Zeit der Renaissance. Hält Donatello bei dem Grabmal Johann's XXIII. im florentiner Baptisterium bezüglich der hohen Anbringung des Sarkophags mit der Totenstatue noch an dem älteren Schema fest, so sehen wir dagegen um die Mitte des Quattrocento in Florenz diejenige Form ausgebildet, die für die Folge als Grundlage diente. Es sind vor allem zwei Grabmäler in S. Croce zu nennen, das des Leonardo Bruni († 1444) von Bernardo Rossellino [1]) und das wenig spätere des Carlo Marzuppini, das Hauptwerk des Desiderio da Settignano [2]). In der Ausführung des architektonischen Details wie der plastischen Bestandteile mustergiltige Leistungen, befolgen beide im Allgemeinen die gleiche Anordnung: in mässig tiefer, auf niedriger Basis ruhender Nische mit Rundbogenschluss, die in der Lunette ein reliefirtes Medaillon mit der Halbfigur der Madonna, umgeben von anbetenden Engeln zeigt [3]), befindet sich die Statue des Verstorbenen, bei dem Grabmal Bruni auf einem Paradebett, bei dem andern auf dem Sarkophag noch in der alten Weise ausgestreckt liegend. Dieses Schema, welches wir in seinen verschiedenen Modificationen innerhalb der toscanischen Kunst hier nicht verfolgen können, wurde im Wesentlichen auch für die römischen Monumente bestimmend. Im Einzelnen treten indess verschiedene neue Momente hinzu, so werden namentlich häufig die den Bogen tragenden Säulen durch Pfosten ersetzt, die in Nischen Statuetten enthalten, wie schon an dem Grabmal des Filippo und Eustachio in S. Maria Maggiore (†† 1425 u. 1439), an den prachtvollen Monumenten des Cardinals Alanus († 1474) in S. Prassede und des Riario († 1474) in S.S. Apostoli, wie an zahlreichen anderen. Oft wird ferner die rundbogige Nische von einer Attika bekrönt, so an dem einen Grabmal im Klosterhof von S. Maria sopra Minerva, dem des Cardinals Roverella in S. Clemente u. s. w., oder die Nische bildet ein Viereck, wie an dem Grabmal des Cardinals Capranica in S. Maria sopra Minerva und vielen anderen; häufig erhebt sich über der viereckigen Nische, die bisweilen hinter der Figur des Toten Reliefdarstellungen enthält, eine Lunette mit der Madonna und Engeln, wie z. B. an dem schönen Grabmal des Giov. Batt. Savelli in Araceli, oder auch eine muschelförmige Bekrönung, wie an dem, leider ebenso wie fast sämmtliche römische Grabmonumente der Frührenaissance, anonymen Denkmal des Lodovico Lebretto ebendaselbst, welches namentlich auch hinsichtlich der plastischen Teile den besten gleichzeitigen Leistungen beizuzählen ist.

Besonders lehrreiche Beispiele für den Reichtum an Erfindung im Gesammtaufbau sowol wie im architektonischen und plastischen Detail, der sich am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts an den Grabmälern Roms geltend macht, bietet die Hofhalle der spanischen Kirche S. Maria di Monserrato, wo die prächtigen Monumente des Johannes de Mella und des Diego de Valdes die Mannichfaltigkeit der Variationen veranschaulichen, die das einfache Schema erfuhr, und ferner die Kirche S. Maria del Popolo, die man mit Recht ein wahres Museum der römischen Renaissancesculptur genannt hat und unter deren

---

[1]) Abgebildet bei Lasinio, Monumenti sepolcrali della Toscana, tav. II.

[2]) Ebd. tav. III.

[3]) An erstgenanntem Monument von Verrocchio, an letzterem wahrscheinlich ebenfalls von anderer Hand.

zahlreichen Grabmonumenten das des Cristoforo della Rovere, des Marcantonio Albertoni, des Erzbischofs Rocca da Salerno und des Cardinals Lonati die Höhepunkte dessen bezeichnen, was Sansovino an früher Geleistetem vorfand, als er an die Errichtung seiner Grabmäler schritt, während diejenigen der Cardinäle de Castro, Pallavicino und Costa in die Zeit fallen, in welcher der Meister bereits mit seinen Arbeiten im Chor der Kirche beschäftigt war.

Von diesen Monumenten, die unter dem in der Kunstgeschichte so glorreichen Pontificat Julius' II. ungefähr um dieselbe Zeit entstanden, als die Malerei durch Raffael's und Michelangelo's vaticanische Compositionen ihre höchsten Triumphe feierte, ist das ältere dasjenige, welches sich dem Eintretenden an der linken Wand des Chores zeigt und welches laut Inschrift der Papst, „virtutum memor honestissimarum, contentionum oblitus", dem am 28. Mai 1501 zu Rom verstorbenen Cardinal Ascanio Maria Sforza, dem Bruder des bekannten Lodovico il Moro, 1505 errichten liess, während das andere, seinem Verwandten Girolamo Basso della Rovere geweihte, aus dem Jahre 1507 herrührt. Bezüglich des Architektonischen sei auf die Publicationen verwiesen, welche die Monumente durch Letarouilly [1]) und unlängst in Hirth's Formenschatz der Renaissance [2]) erfahren haben. Man sieht, dass mit dem Aufbau des Ganzen ein eminenter Fortschritt gegenüber den früheren Monumenten gemacht ist und mit einsichtsvoller Beibehaltung der besten bisher verwandten Motive eine durchaus selbstständige Weiterbildung Hand in Hand geht. Das Motiv der Nische mit der Gestalt des Verstorbenen ist auch von unserem Meister zur Anwendung gebracht worden. Aber er begnügte sich damit nicht. Er flankirte diesen Hauptteil durch zwei niedrigere Anbauten, deren jeder wiederum eine plastisch decorirte Nische enthält. Das Ganze, welches dadurch eine weit mächtigere Gestalt bekam, als sie je zuvor, meines Wissens mit einziger Ausnahme vielleicht des Grabmals Vendramin in S. Giovanni e Paolo zu Venedig erreicht war, ruht auf einem 1,25 m. hohen Unterbau, wodurch die Portraitstatue genau in die Mitte der Höhenlinie gerückt ist und so auch äusserlich zur Hauptsache erhoben wird. Vier prächtig ornamentirte Halbsäulen stützen die Attiken über den zwei Seitennischen, an deren Ecken auf besonderem Postament je ein Candelaber angebracht ist, und den oberen Teil des Mittelbaues, auf dem sich zwischen zwei an den Seiten auf Sockeln postirten leuchtertragenden Engeln über einem von Voluten umgebenen, dem päpstlichen Wappen als Hintergrund dienenden Muschelornament die Gestalt Gottvaters erhebt, die das Ganze abschliesst.

Bezüglich der classischen Verhältnisse, der Feinheit der Profilirungen, der Sauberkeit des architektonischen Details, darf, da Abbildungen der Grabmäler vorliegen, ein einfacher Hinweis genügen. Wol aber müssen die plastischen Bestandteile, die in hohem Grade Aufmerksamkeit verdienen, näherer Besprechung unterzogen werden. Vor allem die Statuen der beiden Cardinäle, die auf den köstlich verzierten Sarkophagen ruhen; ruhen, denn nicht im starren Zustande des Todes, wie es bisher Brauch gewesen war, sind die Verblichenen gebildet: mit kühnem Griffe wählte der Meister den lieblicheren Zwillingsbruder

---

[1]) Edifices de Rome moderne, tom. III, pl. 239—242.

[2]) No. 7.

des Todes für seine Darstellung. Schlafend liegen die beiden Gestalten, das Haupt auf den einen Arm stützend, bequem ausgestreckt da in einer der Natur meisterhaft abgelauschten Haltung, die durch nichts besser als durch das homerische „*λύοντο δὲ γυῖα*" in Worte gefasst werden kann. Tiefer Friede spiegelt sich in den mit überzeugendster Lebenswahrheit gebildeten Zügen, und der ruhige, harmonische Fluss der Gewandung geht vollkommen mit dieser Stimmung zusammen. Gleich bewunderungswürdig wie der schöpferische Gedanke, der mit aller Tradition brechend sich seine eigene Bahn suchte, ist die vollendete Form, in der er sich verkörperte. Wenn man bei diesen Figuren von „Genrehaftigkeit" und „Naturalismus" gesprochen hat, so ist meines Erachtens mit dergleichen Ansichten nicht ernstlich zu rechten [1]).

Von den übrigen, die Hauptgestalten umgebenden Figuren mögen zunächst die Allegorien der vier weltlichen Cardinaltugenden ins Auge gefasst werden, die, aus dem Altertum stammend [2]), schon frühzeitig auch in der christlichen Kunst auftreten und deren stehende Embleme Sansovino mit wenigen Modificationen adoptirte. An dem älteren Grabmal befindet sich in der linken Seitennische die Statue der **Gerechtigkeit** mit dem Schwerte, (Fig. 3.) in der rechten die **Klugheit** mit Schale und Schlange, an dem andern Monument die **Stärke** (Fig. 4, 5.) mit Feldherrnstab und die **Mässigkeit,** die anstatt des ihr sonst meist beigegebenen Attributs (Fig. 6.) der Schale eine Sanduhr in der Rechten hält. Das erstere Statuenpaar zeigt in der Gewandung noch eine gewisse Schwere und Überladung, die Burckhardt mit Recht darauf zurückführt, dass die Gewänder nicht im Verhältnis zum Maasstab der Figuren drapirt sind. Von edelster Bildung sind indess auch hier bereits die Köpfe, die unverkennbar unter dem Einfluss der Antike entstanden, schön und maassvoll, dem Wesen des Gegenstands entsprechend, die Bewegung der Gestalten, an denen man mit Unrecht das durchgängig zur Anwendung gelangte Motiv des Contraposto gerügt hat, das sich Sansovino übrigens, wie wir bei Betrachtung der Gruppe am florentiner Baptisterium sahen, schon früher vollkommen zu eigen gemacht hatte und das sich hier ganz besonders empfahl, um die ihrer Natur nach mit Recht actionslos gebildeten Statuen doch so weit wie möglich zu beleben; dass es bei allen zur Anwendung kam, ist nicht mit Einförmigkeit zu verwechseln, sondern eine selbstverständliche Forderung der Symmetrie. Nur sehr bescheiden gehandhabt ist es übrigens bei den Statuen des jüngeren Monuments, die auch sonst wesentliche Fortschritte bekunden; namentlich die Stärke zeigt einen weit prägnanteren Ausdruck der vorgestellten Eigenschaft als jene sich auf eine mehr allgemeine Schönheit beschränkenden Gestalten; durchdringend schweift ihr Auge in die Ferne, als mustere sie, das Ideal einer streitbaren Jungfrau, mit Feldherrnblick das Getümmel des Kampfes, und das derb gebildete Antlitz wie die kraftvollen Körperformen geben im Verein mit dem antikisirenden kriegerischen Costüm ein Bild der Wehrhaftigkeit, wie es, bei aller äusseren Ruhe, lebhafter nicht gedacht werden kann. In rein formaler Hinsicht wird man freilich geneigt sein der Gestalt der Mässigkeit den

---

[1]) Völlig überflüssig wäre vollends eine Polemik gegen die von Perkins, Tuscan sculptors S. 243 f. vom christlichen Standpunkt aus an den beiden Statuen gemachten Ausstellungen. Auch Rosenberg's Urteil (S. 8), der die Haltung „gesucht, dem Gedanken der Todesruhe wenig entsprechend" findet, dürfen wir auf sich beruhen lassen.

[2]) Vgl. z. B. Ammianus Marcellinus XXV, 4.

ersten Rang zuzuerkennen mit ihrem lieblichen, milden Antlitz und dem edlen jugendlichen Körper, dessen Reiz durch ein feines Gewand, das ihn teilweise bedeckt, noch gesteigert wird.

Die über den eben besprochenen angebrachten sitzenden Figuren, welche christliche Tugenden repräsentiren, sind durch fein empfundene Bewegung und treffliche Gewandbehandlung gleich ausgezeichnet. Nicht nur die tiefe religiöse Empfindung, die sich vor allem in der Gestalt der Hoffnung an dem älteren, in der des Glaubens an dem jüngeren Monument ausspricht, sondern auch Einzelheiten der Formengebung erinnern direct an Matteo Civitali, den Einzigen, der vor Sansovino, wenn auch innerhalb gewisser Schranken, Ähnliches zu erreichen gewusst hatte. Dass unser Meister, vielleicht noch während seines florentiner Aufenthalts, die Werke dieses Künstlers in dem nahen Lucca gesehen und eingehend studirt haben wird, wird Jedem, der des Letzteren Regulusaltar und das Grabmal Noceto [1]), sowie namentlich auch das jetzt im Bargello zu Florenz aufbewahrte anmutige Relief der Fides [2]) kennt, angesichts dieser Statuetten höchst wahrscheinlich werden.

Von den Madonnenmedaillons unterhalb der cassettirten Rundbögen der Hauptnischen verdient den Vorzug dasjenige am Denkmal des Ascanio Sforza durch die Holdseligkeit im Ausdruck der jungfräulichen Mutter und die reizende Naivität des Kindes; auch hier erhebt Sansovino auf die Stufe der Vollendung, was die besten seiner Vorgänger, ein Luca della Robbia, Rossellino, Benedetto da Majano in ihren glücklichsten Behandlungen dieses Themas erreicht hatten. Es ist nicht Sache eines Jeden, bei einem Monument von dem Umfang und figürlichen Reichtum des vorliegenden einen verhältnissmässig so untergeordneten Bestandteil wie dieses Relief nach Verdienst zu würdigen; um somehr erachte ich es als meine Pflicht darauf hinzuweisen, wie der Meister auch im Nebenwerk sich nicht mit einer — wozu die Versuchung gerade bei diesem Motiv nahe genug lag — mehr oder weniger schablonenmässigen Composition begnügt, sondern so gut wie in den Hauptteilen seine künstlerische Aufgabe mit dem Aufgebot seiner vollen Kraft zu bewältigen bestrebt ist.

Dies gilt auch schliesslich von den Figuren, welche die Grabmäler oben schmücken, dem auf der Weltkugel tronenden, segnenden Gottvater und den zwei ihm zur Seite angebrachten, auf ihn zueilenden candelabertragenden Genien, welche freilich durch die unschöne, an den Schwulst späterer Zeit gemahnende Volutenornamentik in ihrer Wirkung erheblich beeinträchtigt werden.

Von der schwungvollen Composition der reliefirten Ornamente kann die Abbildung, die Lewis Gruner [3]) von einem Teile des an dem jüngeren Monumente befindlichen Frieses giebt, eine Vorstellung verschaffen, während die Delicatesse der Ausführung nur vor dem Denkmal selbst gewürdigt werden kann [4]).

---

[1]) Abgebildet bei Cicognara, Storia della scult. II, 18.

[2]) Abgebildet bei Perkins, a. a. O. I, pl. 33.

[3]) Specimens of ornamental art selected from the best models of the classical epochs, with descriptive text by Emil Braun, London 1853, pl. 18. — Vgl. auch Letarouilly a. a. O.

[4]) Nahezu lächerlich wirkt das Urteil des bereits mehrfach citirten Perkins, der (a. a. O. Seite 243) in diesen Monumenten nichts sieht als „a striking example of the inferiority of his (sc. Sansovino's) taste to that of the best scholars of Ghiberti or Donatello" . . . „a bewildering maze of statuettes and decorations, which perplex the eye, and distract the attention from the central figures (!)". Daran schliesst sich das sonderbare Urteil über diese letzteren.

Es konnte kaum ausbleiben, dass die beiden Monumente, die Francesco Albertini in seiner 1509 erschienenen Zusammenstellung der Mirabilia urbis Romae als die neuesten dieser Wunder anführt, ihre Nachahmung fanden. Dieselbe liess nicht lange auf sich warten. Das erste römische Grabmal, welches unter dem directen Einfluss Sansovino's steht, ist dasjenige des 1511 verstorbenen Cardinals Giovanni Micheli von unbekannter Hand, in der am Corso gelegenen Kirche S. Marcello befindlich; in seinem architektonischen Aufbau eine fast genaue Copie der Grabmäler in S. Maria del Popolo, folgt dasselbe auch mit seiner Porträtstatue vollkommen dem dort gegebenen Vorbild, hat Statuetten in den Seitennischen, in der Lunette ein Madonnenrelief, und die einzige wesentliche Abweichung, die ausserdem auf einem besonderen Vorsatz steif ausgestreckt liegende Totenstatue, ist nichts weniger als vorteilhaft für die Gesammtwirkung.

Das 1529 von Tribolo und Michelangelo da Siena in S. Maria dell' Anima errichtete Grabmal Hadrian's VI., auf welches späterhin zurückzukommen sein wird, ist ebenfalls eine unverkennbare Nachahmung Sansovino's. Auch das Grabmal Armellini in S. Maria in Trastevere hat, obwol eine ziemlich freie Umbildung derselben, die Monumente von S. Maria del Popolo zur Voraussetzung.

In Neapel ist deren Einfluss zuerst nachweisbar an den beiden Altären, die Giovanni da Nola und Girolamo Santacroce für die Kirche Montoliveto fertigten. Der Erstgenannte hat übrigens das von Sansovino eingeführte Motiv des Schlummers an zwei Grabmälern, in S. Severino und in S. Chiara, mit vielem Glück verwertet, während dasselbe unter der Hand der Späteren, namentlich in Rom, in leeren Schematismus ausartete.

Bis zu welchem Grade man bisweilen von Sansovino entlehnte, zeigt z. B. das Grabmal des Mario Maffei († 1537) von Raffaele Cioli im Dom zu Volterra mit der fast direct von dort herübergenommenen Figur des Verstorbenen.

Ich wende mich jetzt zu jenem Monument, auf das ich oben bereits kurz hindeutete, nämlich zu dem laut Inschrift 1504 gesetzten **Grabmal des Pietro da Vicenza**, im südlichen Durchgang der Kirche Araceli, welches schon Burckhardt [1]) vermutungsweise als ein Werk Sansovino's angesprochen hat, ohne indess Beweisgründe dafür geltend zu machen.

Die einfache architektonische Anordnung hat mit den Denkmälern in S. Maria del Popolo nichts zu schaffen; dagegen machen die Sculpturen, welche die viereckige, von einem Giebel bekrönte Nische schmücken, den Gedanken an die Urheberschaft unseres Meisters unabweisbar. Zunächst die auf dem Sarkophag ruhende Gestalt des Verstorbenen, die genau dieselbe Haltung zeigt, sich ebenso auf die rechte Hand stützt, die Linke auf dem etwas emporgezogenen Bein ruhen lässt, wie die Statue des Ascanio Sforza, der sie freilich rücksichtlich der Ausführung nachsteht. Liegt somit hier eine Ähnlichkeit vor, die, da es sich um concrete Persönlichkeiten handelt, in hohem Grade auffällig erscheinen muss, so sind die beiden allegorischen Figuren, welche über dem Toten an der Rückwand in kleinen Rundbogennischen angebracht sind, sowie das zwischen denselben befindliche Medaillon mit dem Madonnenrelief mit den entsprechenden Bestandteilen an dem Grabmal

[1]) Cicerone, 3. Aufl., S. 695, Anm. 1.

des Ascanio Sforza nahezu identisch. Sowol die Gestalt der Justitia links wie die Prudentia rechts stimmt mit den entsprechenden Statuen dort in Bezug auf Stellung, Attribute, Function der Hände und Gewandung, die, wie die beigegebene Skizze der letztgenannten Figur [1]) beweist, genau dieselben Motive hat, so vollkommen überein, dass abgesehen von dem Maassstab der beiden Figurenpaare eine Verschiedenheit ebensowenig wie bei den Madonnenreliefs zu Tage tritt.

Fig. 7.

Eine Künstlerinschrift findet sich an dem Monument nicht, auch habe ich nirgends eine Notiz über den Urheber ermitteln können [2]). Ich halte jedoch die angeführten Argumente, die das Werk selbst bietet, schon allein für hinreichend, um Sansovino's Urheberschaft ausser Zweifel zu stellen. Es ist unmöglich anzunehmen, dass ein Künstler von seiner Bedeutung den Sculpturenschmuck für ein öffentliches Monument unverändert wo andersher entlehnt haben sollte, und man würde für ein Plagiat solcher Art innerhalb der ganzen Renaissance nach einer Analogie wol vergeblich suchen. Dagegen ist es vollkommen begreiflich, wenn der Künstler, sei es aus eigner Initiative, sei es auf Veranlassung des päpstlichen Auftraggebers, dem die Sculpturen des Grabmals von Araceli gefallen haben mochten, dieselben ein Jahr später unverändert wiederholte, wobei er dann freilich, der Bedeutung der neuen monumentalen Aufgabe Rechnung tragend, in technischer Hinsicht weit über jene früheren Figuren, die bereits Burckhardt mit Recht wie eine Vorarbeit erschienen, hinausging.

Ob dagegen in der gleichfalls in Araceli, über dem Grabmal des Lodovico Grato in einer Nische stehenden schönen **Christusstatuette**, wie derselbe Autor annimmt [3]), eine Arbeit Sansovino's vorliegt, muss trotz der nahen Verwandtschaft, welche dieselbe in Stellung, Ponderirung und Draperie mit der Statue der Temperantia in S. Maria del Popolo aufweist, dahingestellt bleiben.

Fig. 8.

Im Anschluss an die besprochenen Grabmonumente ist der in Bister oder Sepia ausgeführten Zeichnung eines Grabmals zu gedenken, die in der Sammlnng der Uffizien aufbewahrt wird [4]). Das Hauptmotiv ist auch hier eine Rundbogennische, in welcher eine liegende, auf den rechten Arm sich stützende Statue, in der ich auf Grund der Ähnlichkeit mit dem Brustbild im Vasari das Selbstporträt des Künstlers vermute, auf dem Sarkophag ruht, doch nicht schlummernd, sondern in einem Buche lesend. Über ihr erhebt sich ein Baldachin, unter dem ein Medaillon mit einem Madonnenrelief sichtbar ist. An dem Postament, welches den Sarkophag trägt, befindet sich die Inschrift: Andrea Contucci dal Monte Sansouino Scult: —. Zu den Seiten der Nische sind, in verticaler Richtung angeordnet, je 2 kleine von Halbsäulen eingefasste Nischen mit Apostel- und Evangelistenstatuetten angebracht. In dieser doppelten Anzahl von Nischen, die eine oblonge Form des Monuments

---

[1]) Dieselbe ist, da der Durchgang sehr schmal, in starker Untensicht gezeichnet.

[2]) Casimiro, Memorie istoriche della Chiesa e convento di S. Maria in Araceli, Roma 1736, giebt nur die Inschrift des Grabmals, deren Angaben er teilweise berichtigt, erwähnt indess eine in der Bibliothek Albani existirende, mir leider unerreichbar gebliebene Zeichnung des Monuments, die möglicherweise Aufschluss bieten dürfte.

[3]) a. a. O. Seite 695.

[4]) Nr. 1147; die einem unbekannten Sammler angehörige Handschrift kehrt auf einem Blatt von Lorenzo da Siena und Bramante's Pergamentgrundriss zu S. Pietro wieder.

zur Folge hat, besteht die wesentliche Abweichung von den Grabmälern in S. Maria del Popolo. Gemeinsam mit diesen hat es hingegen den über der Hauptnische angebrachten, wenn auch weit niedrigeren Aufsatz, der in Relief eine Pietà, ähnlich derjenigen an dem Corbinelli-Altar, und die Halbfiguren zweier anbetender Engel enthält [1]).

Haben wir hier einen unzweifelhaft authentischen Entwurf des Meisters vor uns, so ist dagegen bei einer anderen Zeichnung derselben Sammlung [2]), die man ebenfalls Sansovino zuschreibt, die Echtheit sehr discutirbar. Sie zeigt eine in Sepia gemalte Halle mit flacher Decke und Rundbögen, die auf Pfeilern ruhen; diese letzteren werden an der Aussen- und Innenseite durch korinthische Halbsäulen verstärkt, deren Schaft in der Mitte durch einen Ornamentstreifen, Guirlanden und Engelsköpfe verziert ist. Mir scheint der etwas spielende Charakter der Architektur auf eine spätere Entstehung der Zeichnung hinzuweisen.

Ob der aus S. Maria del Popolo stammende, im berliner Museum unter No. 634 aufbewahrte **Altaraufsatz** Sansovino's Namen mit Recht trägt, ist eine Frage, der ich in Ermangelung eigener Anschauung nicht näher treten kann. Der Katalog giebt keine Notiz über den einstigen Standort des Werkes, auch ist ein Datum meines Wissens nicht bekannt. Der mir von meinem Freunde Paul Vollert in Berlin mitgeteilten Beschreibung nach enthält das Marmorrelief 4 anbetende Engel, welche stehend ein unerfreuliches kleines Gemälde (Christus in Glorie mit Weltkugel) umgeben, an dessen Stelle jedenfalls ursprünglich ein das Allerheiligste verschliessender sportello angebracht war.

Wir kommen jetzt zu demjenigen römischen Werke des Meisters, das schon bei den Zeitgenossen der Hauptpfeiler seines Ruhmes ward und stets in erster Linie wird genannt werden müssen, wenn man seine Stellung in der italienischen Plastik bestimmen will. Es ist dies die in der zweiten Capelle des linken Seitenschiffs von S. Agostino aufgestellte **Marmorgruppe der heil. Anna und der Madonna mit dem Christuskinde,** welche der Meister für einen deutschen Protonotar Namens Johann Goritz, latinisirt Coricius, im Jahre 1512 schuf. Es möge beiläufig erwähnt werden, dass im Auftrage desselben Mäcens, der in seinem Hause die künstlerische und wissenschaftliche Elite des damaligen Rom vereinigte, an einem Pfeiler der genannten Kirche Raffael sein berühmtes Fresco des Jesaias malte.

Es kann nicht genug beklagt werden, dass jenes Werk Sansovino's, eine der bedeutendsten Hervorbringungen der gesammten Renaissanceplastik, als Cultusobject zu einem Aufstellungsort und einem Zustande verurteilt ist, der seine Wirkung auf das Empfindlichste beeinträchtigt. In der dunklen Capelle nur spärlich vom Lampenschimmer beleuchtet, mit allerhand frommem Flitter behängt, von Andächtigen belagert, bietet die Gruppe nur selten die Möglichkeit, als Kunstwerk genossen und gewürdigt zu werden. Die erwähnten Umstände haben es denn auch verschuldet, dass dieselbe bis heute noch nicht durch eine würdige Publication die Verbreitung, die sie in so hohem Maasse verdient, gefunden hat.

1) Wenn d'Agincourt, Histoire de l'art III, 85 die Urheberschaft des Grabmals der Gebrüder Bonsi im Hof von S. Gregorio magno zu Rom zwischen Sansovino und einem der Rossellini unentschieden lässt, so ist die erstere Annahme in keinem Fall begründet.

2) Ohne Nummer.

Die von Cicognara [1]) veröffentlichte Umrisszeichnung, die dann in verkleinertem Maassstab in Lübke's Geschichte der Plastik [2]) übergegangen ist, kann mit ihrer skizzenhaften Flüchtigkeit und ihren Unrichtigkeiten eine nur sehr ungenügende Vorstellung von der Gruppe erwecken. Auch ich bin auf die Nachsicht des Lesers angewiesen, wenn ich, ausser Stande, auch nur für kürzeste Zeit eine Säuberung des Werkes zu erwirken oder für die undankbare Aufgabe, dasselbe in seinem entstellten Zustande zu reproduciren, eine kundigere Hand zu gewinnen, bis auf Weiteres einen eigenen Versuch beifüge, der die Gruppe mit Beseitigung der gröbsten Verunstaltungen in einer Wiedergabe vorführt, wie sie den bescheidenen Kräften des Laien unter so erschwerenden Verhältnissen eben möglich.

Fig. 9.

Dieselbe überhebt mich wenigstens der schwierigen Aufgabe, die Composition selbst eingehend zu beschreiben; für die Vorzüge im Einzelnen freilich, die grossmütterliche Zärtlichkeit, mit welcher Anna zu dem prächtigen Knaben herabblickt, die jungfräuliche Anmut und Milde der Maria, wie für die vollendete Technik der Marmorbehandlung muss die Phantasie des Beschauers ergänzend zu Hilfe kommen. Vor dem Original selbst wird Jeder einräumen, dass keine Uebertreibung darin liegt, wenn man unsern Meister den Raffael der Plastik genannt hat, denn wenn irgend eines, so kann dieses Madonnenideal den Vergleich mit dem des grossen Urbinaten in der Tat bestehen [3]).

In formaler Beziehung ist mit dieser Composition geradezu Mustergiltiges geleistet. Denn wofern die Definition der statuarischen Gruppe, wie sie mein verehrter Lehrer Overbeck formulirt hat, zu Rechte besteht, dass dieselbe nämlich eine Zusammenstellung zweier oder mehrerer Figuren ist, die entweder durch eine gemeinsame Handlung oder Situation so verbunden werden, dass die verschiedenen Momente der Handlung oder Situation sich auf sie einander ergänzend verteilen oder zweitens die Figuren innerhalb einer Handlung sich als Subject und Object oder auch gegenseitig bedingen, so kann die erstere dieser Forderungen nicht vollkommener erfüllt werden, als es hier der Fall ist. Dass es geschehen, ist um so mehr anzuerkennen, als der Gegenstand dieses Kunstwerks dem Meister hierfür nur wenig entgegenkam. Denn es ist keine leichte künstlerische Aufgabe, zwei erwachsene Frauen mit einem Kinde zu einer geschlossenen Gruppe, zumal einer statuarischen Gruppe zu vereinigen. Dies zeigen die mannichfachen Behandlungen, die das Sujet vor und nach Sansovino's Arbeit erfahren hat. Nicht durch Bildhauer, wol aber durch eine stattliche Reihe von Malern, in der die bedeutendsten Namen vertreten sind. Doch obwol sich der Stoff der malerischen Behandlung gegenüber minder spröde verhält, besitzen wir kein einziges Gemälde, in welchem die Aufgabe mit gleicher Einfachheit und Ungesuchtheit gelöst wäre; es ist vielmehr durchgängig zu allerhand Auskunftsmitteln Zuflucht genommen,

---

[1]) Storia della scultura II, tav. LXII.

[2]) Fig. 197 der 1. Aufl.; wiederholt in Rosenberg's Abhandlung S. 11. Die Hand der heil. Anna ist hier fälschlicherweise vom Fusse des Kindes getrennt, und in der Linken des letzteren fehlt der am Original deutlich erkennbare Vogel.

[3]) Wenn Rosenberg (S. 11), nach dem übrigens der Künstler „in der Absicht, den Unterschied zwischen den drei Altersstufen möglichst stark zu betonen, über die Grenze der Schönheit hinausgegangen" ist, an dem Antlitz der Madonna Ausdruck und Charakter vermisst, so lässt sich mit diesem leichtfertigen Urteil nicht weiter rechten.

die mehr oder weniger das Gepräge mühsamer Reflexion an sich tragen. Lässt Lionardo in seinem im Louvre aufbewahrten Bilde [1]), von dem sich eine Copie des Salaino in den Uffizien befindet [2]), die Madonna auf Anna's Schoosse sitzen und sich zu dem mit dem Lamme tändelnden Kinde neigen — eine unbedingt trotz allen gerühmten Vorzügen des Bildes befremdliche Anordnung, deren Beispiel indess Mazzolino folgte, nur dass in dessen den Uffizien angehörigem kleinen Gemälde [3]) die Madonna, beträchtlich kleiner gebildet als Anna, auf deren rechtem Knie sie sitzt, ihrerseits auf dem Schoosse den Knaben hält, der die Hände nach einer von der Grossmutter ihm dargereichten Kirsche ausstreckt — so gruppirte dagegen Masaccio in seinem Temperagemälde der florentiner Akademie [4]) die drei Figuren in der Weise, dass er oben auf einem zweistufigen Trone die heil. Anna, unten Maria mit dem Kinde sitzen lässt, die mit den Schultern ihre Kniee berührt. Ähnlich verfuhr Fra Bartolommeo in dem unvollendeten Gemälde der Uffizien, in dem Anna ebenfalls erhöht hinter der Tochter sitzt; dadurch, dass dieselbe, die Arme erhebend, zur Dreieinigkeit emporblickt, während die Madonna das Antlitz nach dem neben ihr knieenden kleinen Johannes wendet, geht die Geschlossenheit der Gruppe, die übrigens auch ohnedies unnatürlich und gezwungen erscheinen würde, vollends verloren. Anders hatte sich der genannte Meister wenig früher zu helfen gesucht, als er für die Kirche S. Romano zu Lucca eine ähnliche Figurenzusammenstellung anwandte. Das aus dem Jahre 1515 stammende Bild [5]) zeigt unter den übrigen die Madonna umgebenden Personen rechts vorn eine junge Mutter, die auf einer Stufe sitzend ihr nacktes Kind auf dem Schoosse hält, und hinter ihr kauernd eine Matrone nebst einem etwas älteren Knaben. Ridolfo Ghirlandajo nahm ebenfalls zu einem zweistufigen Trone seine Zuflucht, auf den er in seinem in S. Spirito zu Florenz befindlichen Altargemälde die beiden Frauen postirt, desgleichen Soddoma in dem Fresco, welches er im Refectorium des Klosters S. Anna in Creta malte [6]). Inwieweit sich Francesco Francia's Bild in der Nationalgallerie zu London mit Sansovino's Composition berührt, kann ich, da ich dasselbe nicht kenne und die vorhandenen Beschreibungen keine hinreichende Auskunft geben [7]), nicht feststellen. Von den übrigen der angezogenen Darstellungen aber glaube ich mit Recht behaupten zu dürfen, dass keine sich mit der Gruppe von S. Agostino messen kann. Andere malerische Behandlungen des Gegenstandes übergehend, bemerke ich nur noch, dass der Urheber der einzigen mir bekannten plastischen Composition, die nach Sansovino denselben als Vorwurf benutzte, dem leidigen Schicksal der Epigonen verfiel, die, um ihre Originalität zu wahren, sich von classischen Vorbildern entfernen: die Marmorgruppe des Francesco da Sangallo in Orsanmichele zeigt die coquette Madonna, das segnende Kind auf dem linken Schenkel haltend, in der Linken ein Buch, in

---

1) Ecoles d'Italie No. 481.

2) No. 211.

3) No. 1032.

4) Gall. dei quadri grandi No. 36.

5) Gegenwärtig in der städtischen Pinakothek aufbewahrt.

6) Beschrieben von Frizzoni in v. Lütow's Zeitschrift IX, 36.

7) Vas. VI, 9; Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei (D. A.) V, 604.

dessen Lecture sie vertieft, auf Anna's rechtem Knie sitzend, die in unschönster Weise die Beine auseinanderspreizt und deren aufgestützter linker Arm auf das Unbequeme und Anstrengende ihrer Situation noch zum Überfluss drastisch genug hinweist [1]).

Die Vollendung der Gruppe des Sansovino war für die Zeitgenossen ein Ereignis. Wie der Laokoon, die Ariadne oder hervorragende neuere Kunstschöpfungen wie Cellini's Perseus und Michelangelo's Arbeiten in S. Lorenzo poetische Verherrlichungen erfuhren, so rief auch dieses Monument eine Menge der begeistertsten Kundgebungen hervor. Die ansehnliche Zahl lateinischer Verse, die zu seiner Ehre entstanden, wurde von Blossius Palladius zu einer jetzt sehr selten gewordenen Sammlung unter dem Titel „Coryciana" vereinigt [2]). Die meisten dieser Ergüsse haben freilich in erster Linie den Zweck, den frommen Sinn des Stifters zu feiern; was sich auf das Kunstwerk selbst bezieht, bewegt sich meist in dem Ideenkreise der antiken Epigramme ähnlichen Inhalts: der Stein lebt, redet, „Ein Stein ist es, in dem drei Götter der Bildner gebildet", wie Hieronymus Lauretius rühmt, und dergleichen. Nur einige wenige Proben mögen als besonders charakteristische Äusserungen eines der Gegenwart unverständlichen Enthusiasmus in Übersetzung folgen:

Nun mag schweigen die Zeit, die vormals priesen die Ahnen,
Marmorbilder, geformt einst von der Hand Polyklets;
Mag der verblichene Glanz von Phidias' Himmel entweichen,
Nicht Praxiteles Preis wegen der Venus empfahn!
Deines Colosses, Lysipp, von Tarent nun schäme dich, brüste
Fürder sich Skopas nicht kleinerer Schöpfungen mehr!
Er selbst, welcher Gestalt einst lieh dem olympischen Donnrer,
Trete zurück mit dem Ruhm seines gewaltigen Werks!
Jegliche Hand weicht Sansovin, in dem Einen vereint sich
Jegliches Lob und der Ruhm nimmer erklommener Kunst.
(Christophorus Suchtenius.)

Ähnlich lässt sich ein gewisser Janus Vitalis Panhormitanus vernehmen:

Staunen erwecken in uns der Dione schimmernde Glieder
Oder der Pallas fast atmendes, lebendes Bild;
Wol schuf nach dem homerischen Zeus des gewaltigen Donnrers
Bild den Eleern dereinst Phidias' kundige Hand:
Neidvoll aber verstumme die Vorzeit nun, die besiegte —
Sansovinus, er beut mehr in dem einzigen Stein.

Der wackere Ulrich von Hutten ist nicht weniger als 5 Mal in dem Bande vertreten. Hier zum Schluss das naive Bekenntnis, welches er in dem classischen Metrum Catull's von seinem dichterischen Unvermögen ablegt:

Ich will nicht des Corycius Capelle,
Wie wol andere Sänger einst es taten,
Mit Weihspenden und frischem Schrot verehren,
Noch durch blutiges Opfer eines Stieres.
Nein, an Versen und Geist, wie auch beschaffen,
Gieb mir, Muse, des Neuen etwas, was du
Noch nicht gabest den andren frühern Sängern!

---

[1]) Hermann Riegel hat sich in dem Gewirr der vier Beine so wenig zurechtgefunden, dass er das linke Bein der Maria für das rechte der Anna hält (Italienische Blätter S. 247)!

[2]) Coryciana. Impressum Romae apud Ludovicum Vicentinum et Lautitium Perusinum. Mense Julio MDXXIIII.

Nichts ist, spricht sie, noch da, verbraucht der ganze
Vorrat schon von den vielen frühern Sängern.
Dennoch freut es und wird es stets mich freuen,
Was auch möge sich bieten, aufzuspüren
Etwas für des Corycius Capelle.

Bald nach Vollendung der Gruppe in S. Agostino wurde unserem Meister eine umfangreiche Arbeit zuerteilt, mit der wir ihn für den Rest seines Lebens beschäftigt finden. Sie war vermutlich der Grund, dass die noch im Jahre 1512 von Florenz aus an ihn ergangene Bestellung, zwei Apostelstatuen für den dortigen Dom zu liefern [1]), nicht zur Ausführung gelangte.

Leo X., der im Jahre 1513 Julius dem II. auf dem päpstlichen Stuhle folgte, würdig seines Vorgängers durch seine leidenschaftliche Verehrung für Kunst und Wissenschaft, berief noch im ersten Jahre seiner Regierung den Meister nach Loreto zu dem Zwecke, den in der dortigen Kathedrale von Bramante herrührenden Marmorumbau des „heiligen Hauses“ mit plastischem Schmuck auszustatten.

Die **Santa Casa**, der Legende nach das Wohnhaus der heiligen Jungfrau zu Nazareth, das vermöge eines göttlichen Wunders durch Engel erst nach Dalmatien, nach verschiedenen Wechselfällen zuletzt nach Loreto getragen wurde, war seit langer Zeit, wie noch heutigen Tages, der Gegenstand gläubiger Verehrung und das Ziel zahlreicher Wallfahrten. Nachdem Paul II. (1464—71) für dieses berühmte Cultusobject durch Giuliano da Majano die Errichtung einer Kirche hatte beginnen lassen, wurde dieser Bau von Bramante unter dem Pontificat Julius' II. weitergeführt und unter Clemens VII. und Paul III. durch Hinzufügung der Kuppel vollendet. Julius II. war es auch, der den Beschluss fasste, das heilige Haus mit einer prächtigen Marmorincrustation zu umgeben, und 1509 den grossen Bramante mit dieser Aufgabe betraute. Wieweit derselbe, der bekanntlich 1514 starb, den Bau vorwärts brachte, lässt sich mit Sicherheit nicht feststellen; es ist daher ungewiss, ob und wieviel Sansovino an dem Architektonischen noch zu tun vorfand. Dass dasselbe jedoch durchaus Bramante's Erfindung angehört und es sich, falls Sansovino ein Teil zu vollenden zufiel, nur um eine Weiterführung nach seinem Plane handeln kann, geht aus dem Baue selbst hervor, der, wie Lübke mit Recht geltend gemacht hat, durch das hier angewandte Motiv der Halbsäulenordnung mit der Cancelleria und dem Palazzo Giraud in Rom übereinstimmt. Es liegt ferner die Annahme nahe, dass das Architektonische im Wesentlichen vollendet gewesen sein wird, als Sansovino im Jahre 1513, also noch zu Lebzeiten Bramante's, die plastische Ausschmückung des Baues übertragen wurde.

Fassen wir zunächst die Architektur desselben ins Auge. Auf zwei Marmorstufen erhebt er sich, 13,76 m. an den Lang-, 8,90 m. an den Schmalseiten messend, in die Höhe, die Basis mitgerechnet, ungefähr 8 m. An den Langseiten befinden sich je drei, an den Schmalseiten je zwei Risalite, deren zwei korinthische Halbsäulen, von denen zwei vertical

---

[1]) Das betreffende Document im Archiv der Opera del Duomo ist citirt von den Herausgebern des Vasari in Anm. 2 zu S. 170 des 8. Bandes.

angeordnete rundbogige Nischen flankirt werden, auf einem 1,60 m. hohen, reich decorirten polychromen Marmorsockel ruhen. An den Langseiten führen, zwischen den 3 Säulensystemen angebracht, je 2 giebelbekrönte Türen ins Innere. Über den Säulencapitellen erhebt sich der Architrav, ein mit Mäandermuster verzierter Fries und das auf Consolen ruhende Gesims. Die Balustrade wurde erst unter Paul III. hinzugefügt.

Dem Bildhauer nun fiel vor allem die Aufgabe zu, die 20 Nischen mit Statuen und die zwischen den Risaliten befindlichen Flächen mit Reliefs zu schmücken. An den Langseiten handelte es sich um je 2 grössere Felder, desgleichen an der Ostseite, an der Westseite dagegen nur um eine grössere Composition und zwei kleinere, die, unterhalb jener angebracht, durch eine viereckige vergitterte Öffnung von einander getrennt werden [1]). Ausserdem galt es, die kleineren Felder unter den Hauptdarstellungen, den Fries und die Sockelfelder mit Reliefs zu versehen. Für eine Aufgabe von solchem Umfange reichte die Kraft eines Einzelnen nicht aus, und so sah sich der Meister genötigt, eine Anzahl von Kunstgenossen als Gehilfen herbeizuziehen, um so mehr, als der päpstliche Auftraggeber, dem die erste Marmorladung aus Carrara nicht schnell genug zur Stelle kam, die Vollendung des Werkes, in dem er mit Recht eine grossartige Verherrlichung seines Pontificats erblickte, mit fieberhafter Ungeduld herbeiwünschte und nicht müde wurde, durch Belohnungen und Versprechungen den Künstler zu möglichster Beschleunigung der Arbeiten anzutreiben. Es sollten indess noch Mehrere ihm auf dem päpstlichen Stuhle folgen, ehe dieselben zum Abschluss gediehen.

Als die hervorragendsten Mitarbeiter des Meisters mögen schon hier Tribolo, Raffaele da Montelupo und das Brüderpaar Girolamo und Fra Aurelio Lombardo genannt werden.

Für manche der Sculpturen wird sich ein sicheres Resultat bezüglich der ausführenden Hände kaum je gewinnen lassen, da die Rechnungsbücher des loretaner Archivs meist nur summarisch angeben, dass der und der Künstler für so und soviel Figuren das und das Honorar empfing, nicht aber welche Figuren von ihm herrühren. Daher kommt es denn, dass die verschiedenen Autoren, die seit 1634 über die S. Casa gehandelt haben, in ihren Angaben vielfach von einander abweichen. Ausser den in den Rechnungsbüchern eingetragenen Bildhauern halfen übrigens nach dem von Ricci [2]) citirten Zeugnis Cinelli's noch viele Künstler der anconitanischen Provinz an der Ausführung, die keinen Lohn erhielten und deren Namen daher, in jenen Büchern nicht registrirt, unbekannt geblieben sind.

Zu besonderer Freude gereicht es mir, dass ich die bedeutendsten dieser Sculpturen, von denen bisher keine auch nur irgend brauchbare Abbildung existirte [3]), da es, wie Cicognara klagt, bei der Dunkelheit des Raumes und dem beständigen Andrang der Gläubigen unmöglich, genügende Zeichnungen zu beschaffen, Freunden der Kunst hier zum

---

[1]) Es kommen also blos 7, nicht 8 grosse Reliefs in Betracht, wie Lübke angiebt, der den ersten ausführlicheren Bericht über die S. Casa in v. Lützow's Zeitschrift, VI (1871), S. 153 ff. veröffentlicht hat.

[2]) Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona, 1834, II, 68.

[3]) Sowol die von Vincent 1686 veröffentlichten Stiche wie die in Murri's 1791 zu Loreto erschienener Abhandlung über die S. Casa enthaltenen Kupfertafeln sind völlig wertlos.

ersten Male in würdigen Reproductionen vorlegen kann. Ich danke dies der gütigen Vermittlung des deutschen Consuls in Ancona, des Herrn H. von Bremen, die mich in den Stand setzte, photographische Aufnahmen von den Sculpturen anfertigen lassen zu dürfen, und gestatte mir an dieser Stelle dem genannten Herrn für seine freundlichen Bemühungen meinen ergebensten Dank auszudrücken.

Die Besprechung der plastischen Arbeiten hat billiger Weise zu beginnen mit denjenigen Stücken, die entweder sicher oder doch höchst wahrscheinlich der Idee und zum Teil auch der Ausführung nach Sansovino selbst angehören. Das ist vor allem der Fall mit dem Relief der **Verkündigung Mariä**, welches nach urkundlichem Zeugnis 1523 von dem Meister vollendet wurde. Die Darstellung befindet sich an der Westseite des Baues, die sich dem vom Mittelschiff der Kirche Nahenden zuerst präsentirt. Über die Composition giebt die beigefügte Abbildung hinreichenden Aufschluss; sie ist im Wesentlichen dieselbe, wie sie seit Jahrhunderten geläufig war: die Madonna empfängt sitzend, in frommer Lecture unterbrochen, die Botschaft des ehrfurchtsvoll sich verneigenden Engels. So hatten, während Andere entweder beide Figuren knieen, oder, wie Luca Signorelli in seinem prachtvollen Ölgemälde zu Volterra beide stehen liessen, Giovanni Pisano, Orcagna, Fra Angelico, Filippo Lippi, Neri di Bicci, Baldovinetti, Domenico Ghirlandajo und unzählige Andere den Vorgang dargestellt. Auch der oben in der linken Ecke sichtbare, von Engeln umgebene Gottvater, von dem die Taube auf die Jungfrau ausgeht, ist durchaus nicht, wie Lübke [1]) behauptet, eine Neuerung Sansovino's, sondern von mehreren der eben erwähnten und vielen andern Vorgängern der Scene beigegeben worden. Wol aber liegt in unserer Composition eine Neuerung vor, die seltsamer Weise noch von keiner Seite hervorgehoben worden ist und die wiederum darlegt, dass der Meister sich nicht damit begnügte in ausgetretenen Gleisen weiter zu wandeln, sondern unter äusserer Beibehaltung eines traditionellen Compositionsschemas den inneren Gehalt durch eigene, völlig selbstständige Zutaten zu bereichern und zu vertiefen bedacht war. Nicht als demütige Magd Gottes tritt uns hier die Jungfrau beim Empfang der himmlischen Botschaft entgegen; mit kühnem Schritte sich von der biblischen Überlieferung entfernend hat der Künstler einen feinempfundenen Zug hinzugefügt: fast unwillig, wie in verletztem jungfräulichen Gefühl nimmt Maria die Enthüllung Gabriels auf; die Wendung ihres Körpers, die erhobene Rechte, der Ausdruck der Überraschung und Befremdung in dem lieblichen Antlitz geben der Scene ein dramatisches Leben, wie es von Keinem der Früheren erreicht worden war. Mit diesem Vorzug deckt sich die wunderbare Körperbildung und Gewandung sämmtlicher Gestalten, denn die beiden herrlich bewegten Engel in der linken Ecke und die darüber schwebende Gruppe mit Gottvater schliessen sich den Hauptfiguren auf das Würdigste an.

Fig. 10.

Was die technische Behandlung des Reliefs betrifft, so werden allerdings von dem strengen Stil der Antike ausgehende Beurteiler an der perspectivischen Projection des architektonischen Hintergrundes, wie sie hier und teilweise auch in den andern Compositionen sich zeigt, und ferner an dem freilich dem Wesen der Plastik widersprechenden Lichtstral,

---

[1]) a. a. O. Seite 158.

der indess im Original weit weniger als in der Abbildung auffällt, Anstoss nehmen. Es ist jedoch trotz dem realen Hintergrunde, den die Renaissanceplastik bekanntlich von den römischen Sarkophag- und Triumphalreliefs entlehnte, von dem malerischen Princip ein relativ sehr mässiger Gebrauch gemacht, wenn man Compositionen Ghiberti's oder gar Donatello's, um von den Ausartungen späterer Zeiten ganz zu schweigen, zum Vergleich heranzieht [1]). Dass übrigens der strenge griechische Reliefstil, wie er am Parthenonfries zur Anwendung gelangt ist, für diese aus dem christlichen Stoffkreis — der ganz andere Forderungen stellt — geschöpften Darstellungen, die überdies, was wol zu berücksichtigen, nicht Flach-, sondern Hochreliefs, sich wenig eignen würde, ist schon im Hinblick auf die Architektur, deren Ausschmückung sie dienen und die entschiedene schattige Tiefen verlangt, ohne Weiteres einleuchtend.

Fig. 11. Ganz von Sansovino's Hand stammt sodann das 1528 vollendete Relief des **Presepio**, welches an der südlichen Langseite des Baues angebracht ist. Zwei Scenen hat der Meister, von dem Rechte des erzählenden Reliefs Gebrauch machend, in dieser Darstellung vereinigt, indem links im Hintergrunde die Verkündigung der Engel an die Hirten, vorn die Verehrung des Christuskindes von Seiten der letzteren geschildert ist. Die beistehende Abbildung entbindet mich von der Verpflichtung, mich über die sinnige Wiedergabe der biblischen Scene zu verbreiten, der gegenüber die meisten früheren Darstellungen weit zurückstehen und der höchstens etwa die Robbia-Reliefs in Città di Castello und in S. Chiara zu Monte Sansavino — welche letztere Arbeit der Künstler ohne Zweifel gekannt haben wird — wenn auch nicht in formaler Beziehung, so doch rücksichtlich ihrer ansprechenden Empfindung ebenbürtig sind. Die Hauptgruppe mit der reizend bewegten Madonna, die beiden links ihr zunächst befindlichen Figuren mit ihrer ungeteilten Hingabe, der prachtvolle jugendliche Hirt hinter ihnen, dessen edle Körperformen an Raffael's Jonasstatue erinnern, desgleichen der von rechts heranschreitende Joseph und die herrlichen Engel, die über diesen im schönsten Gleichmaass angeordneten Gestalten schweben, bedürfen angesichts der Abbildung keines Preises. Auch diese Composition liefert den Beweis, dass Sansovino's Darstellungsvermögen in gleichem Grade den Anforderungen des erzählenden Reliefs wie denen der Statue und der statuarischen Gruppe gewachsen ist.

Dem Gegenstand wie der Behandlung nach steht dieser Darstellung am nächsten Fig. 12. die rechts daneben befindliche **Anbetung der Könige**. Obgleich sich aus den Rechnungsbüchern nichts weiter ergiebt, als dass das Relief erst 1532, also 3 Jahre nach des Meisters Tode vollendet und mit 750 Scudi bezahlt wurde, liegt kein Grund vor, das Zeugnis Vasari's [2]) zu bezweifeln, nach dem die Ausführung von Andrea selbst begonnen, die Composition also unzweifelhaft von ihm entworfen war, und nur der unerfreuliche Hintergrund mit den plump behandelten Bergen und Bäumen wird vermutlich auf Rechnung des Nachfolgers zu setzen sein. Nicht auf so wenige Figuren sich beschränkend, wie es z. B. Orcagna der geringe Raum bei seiner Darstellung desselben Gegenstandes am Tabernakel von

---

[1]) Nach Rosenberg (S. 12) hätte freilich Donatello die „Stilgesetze des Reliefs" aufgestellt!
[2]) VIII, 169.

Orsanmichele gebot, andrerseits aber absehend von dem reichen Apparat der Nebenfiguren, den Botticelli, Filippino Lippi und Ghirlandajo in ihren Gemälden anwandten, begnügte sich unser Meister, ausser dem rechts von der prachtvollen Hauptgruppe erscheinenden Joseph und den links mit ihren Geschenken sich nahenden Magiern, den Letzteren drei Figuren, deren eine mit den nur zum Teil sichtbaren Rossen beschäftigt ist, als Gefolge beizugeben. In dem Äffchen, welches vor dieser Gruppe mit einer Trommel spielend am Boden kauert, ist ein genrehaftes Element gegeben, welches bei einem Künstler, der seine nachhaltigsten Eindrücke von Florenz empfangen, nicht befremden kann [1]).

Ebenfalls noch zum Teil von Sansovino selbst ausgeführt, doch erst 1533 von der Hand des Tribolo vollendet ward die Darstellung des **Sposalizio** [2]), welche an der nördlichen Seite der Casa, dem Presepio gegenüber angebracht ist. Auch diese Composition ist weit entfernt von jener Originalität im landläufigen Sinne; Giotto, Giovanni Pisano, Orcagna, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandajo und — um aus der grossen Zahl derer, die hier angeführt werden könnten, nur noch den Grössten zu erwähnen — Raffael hatten die Hauptgruppe in derselben Weise angeordnet, den Hohenpriester zwischen dem Brautpaar, dessen Hände er zusammenfügt, und auch das Motiv der ihre Stäbe zerbrechenden Freier [3]) war von vielen derselben bereits verwertet worden. Dennoch vermag auch diese Darstellung durch ihre klar gegliederte Composition, die frei von starrer Symmetrie die Nebenpersonen wirksam um die drei Hauptgestalten gruppirt, wie durch den Formenadel, namentlich der wundervollen Madonna, die eine echt jungfräuliche keusche Zurückhaltung bei der heiligen Cärimonie bewahrt, und der ihr zunächst stehenden Frauengestalt, nach all den angeführten Compositionen, das Jugendwerk Raffaels inbegriffen, den Beschauer zu fesseln und zu erfreuen. Die hervorgehobenen Figuren würden schon an sich die Voraussetzung nahe legen, dass sie unmittelbar der Hand des Meisters entstammen, wie es auch wahrscheinlich ist, dass er bei der Ausführung zuerst die Hauptgruppe in Angriff nahm; diese und das weibliche Gefolge der Braut entsprechen denn auch in Erfindung und Ausführung vollkommen den bisher betrachteten Darstellungen, während der rechten Hälfte des Reliefs, die übrigens nach Ausweis der zwischen den beiden Pilastern sichtbaren Fuge besonders gearbeitet wurde, der Charakter des Tribolo deutlich aufgeprägt ist; ich bin nach eingehender Prüfung des Originals überzeugt, dass nicht bloss die Ausführung, sondern auch die Erfindung der 5 Freiergestalten, die sich in Form und Bewegung von der maassvollen Weise Andrea's entfernen, sowie des auf der Stufe sitzenden Kindes, das ich durchaus nicht mit Lübke „reizend“ finden kann, dem jüngeren, schon etwas unruhig angelegten Kunstgenossen zuzuschreiben ist.

Fig. 13.

---

[1]) Es mag beiläufig erwähnt werden, dass zwei in einer Capelle der venezianer Kirche auf S. Michele befindliche Reliefs mit den beiden soeben besprochenen nicht nur in Bezug auf einzelne Compositionsmotive, sondern auch in stilistischer Hinsicht höchst auffallende Verwandtschaft zeigen, von der es, da über den Ursprung dieser, übrigens schwerlich von einem Venezianer herrührenden Arbeiten nichts bekannt, vorläufig dahinstehen muss, in wieweit ein causaler Zusammenhang mit Sansovino's Reliefs hier obwaltet.

[2]) Die Angabe Vasari's (VIII, 168 u. 184), welcher Burckhardt (Cicerone S. 695) und Lübke (a. a. O. S. 158) folgen, dass nämlich Montelupo mit an diesem Relief geholfen habe, ist unbeglaubigt.

[3]) Der Legende nach hatte Maria zalreiche Bewerber, an die der Hohepriester Stäbe verteilte, demjenigen die Hand der Jungfrau zusagend, dessen Stab Blüten triebe; aus dem des Joseph sprossten Lilien hervor, die Übrigen zerbrachen im Unmut ihre Stäbe; daher die alte Bezeichnung unseres Reliefs als „quadro dello sdegno“.

Der Conception nach steht auf gleicher Höhe mit dem linken Teile des vorigen Reliefs die daneben befindliche **Geburt Mariä,** die ebenfalls vom Meister selbst begonnen, von Baccio Bandinelli und Raffaele da Montelupo weitergeführt wurde, in den Rechnungsbüchern als im Jahre 1531 vollendet registrirt. Die Composition schliesst sich eng an florentiner Traditionen an; es möge nur an das Relief mit der Geburt Johannes des Täufers von Antonio Pollajuolo am Johannisaltar, an die beiden Wochenbettscenen von Ghirlandajo in S. Maria Novella, das herrliche Fresco der Geburt Mariä von Andrea del Sarto im Vorhof der Annunziata erinnert sein, welche sämmtlich von einem gesunden Naturalismus durchdrungen die Schilderung des Vorgangs durch allerhand genrehafte Motive anmutig beleben. So erblicken wir auch hier zwei Frauen, von denen namentlich die links am Boden knieende von schönster Bewegung, damit beschäftigt das neugeborene Kind zu baden, während rechts vom Lager der Wöchnerin, die sich zur Bewillkommnung halb aufgerichtet hat, andere weibliche Gestalten sich zum Besuche nahen und unten vor demselben ein Knabe mit einem Hunde sein Spiel treibt.

Fig. 14.

Die grösseren Concessionen, die hier dem malerischen Princip gemacht sind, die weitergehende Anwendung perspectivischer Verkürzung und mehrerer Gründe sind leicht erklärliche Consequenzen des dargestellten Gegenstandes, der seiner Natur nach mehr als die bisher besprochenen zu einer derartigen Behandlung hindrängte. Im Einzelnen macht sich freilich eine teilweise Inferiorität im Vergleich zu den übrigen Darstellungen bemerklich; die kleinliche Faltenbildung an der stehenden weiblichen Figur, welche die kleine Maria hält, die harte und unbelebte Gewandung der zu äusserst rechts befindlichen Gestalt, die den Vorhang emporhebt, desgleichen die Behandlung einiger Köpfe, namentlich des im Hintergrund sichtbaren Joachim, legen die Annahme nahe, dass die ausführenden Hände hier mehr oder weniger ihren eigenen Bahnen gefolgt sind. In dem Joachim wird Jeder, der mit den Productionen Bandinelli's vertraut ist, den Charakter dieses leeren Routiniers erkennen. Dass übrigens Bandinelli das wie erwähnt 1531 fertig gewordene Relief vollendet habe, ist weder urkundlich bezeugt, noch würde diese Voraussetzung, welche die Herausgeber des Vasari [1]) fälschlicher Weise aus Serragli's Angaben [2]) glauben ableiten zu dürfen, mit Vasari's Bericht im Leben des Bandinelli [3]) in Einklang stehen, demzufolge Baccio, bekanntlich die Personification der Intrigue und des Brotneides, sich durch seine böse Zunge bald mit den Genossen überworfen, über den Meister selbst sich hämische Urteile erlaubt und diesen, der ihm zunächst versöhnlich begegnet und ihm mit Ruhe seine Grosssprecherei verwiessen, durch beleidigende Ausfälle so gereizt hätte, dass nur das Einschreiten der Anderen ihn verhinderte sich an dem frechen Gesellen tätlich zu vergreifen, der sich nun gezwungen sah Loreto zu verlassen. Er nahm, berichtet Vasari an der angeführten Stelle weiter, die begonnene Arbeit mit nach Ancona, liess sie indess liegen, da sie ihm verleidet war; sie wurde dann, sagt Vasari in völliger Übereinstimmung mit den Rechnungsbüchern,

---

1) Anm 1 zu VIII, 168; Anm. 1 zu X, 300.

2) La S. Casa abbellita, Loreto 1634, Seite 130.

3) X, 300 f.

von Raffaele da Montelupo zu Ende geführt. Es ist sonach die Annahme einer zweiten Tätigkeit Bandinelli's in Loreto, die von den Herausgebern Vasari's und dann in Jul. Meyer's Allg. Künstlerlexikon [1]) aufgestellt worden ist, vollständig hinfällig [2]).

Wir kommen jetzt zu den beiden an der Westseite unterhalb der Verkündigung angebrachten kleineren Darstellungen. Beide im Jahre 1530 vollendet, die **Heimsuchung Mariä** durch Raffael da Montelupo, die **Schätzung zu Betlehem** durch Francesco da Sangallo [3]), weisen sie durch die Composition der Figuren wie durch den völlig gleichen architektonischen Hintergrund unverkennbar auf Sansovino's Erfindung hin. Jede der Platten enthält 4 Figuren in einer den strengsten Forderungen der Kunstgattung entsprechenden Anordnung. Das Relief der Heimsuchung zeigt die beiden Frauen, gefolgt von ihren Gatten, in inniger Umarmung, eine Auffassung, die sich seit Giotto durch die italienische Kunst hindurchzieht und in der jüngsten Vergangenheit durch Ghirlandajo und Albertinelli ihren bedeutendsten Ausdruck gefunden hatte. In der Schätzung zu Betlehem, einem selten von der Kunst behandelten Gegenstand, ist der Vorgang ebenfalls in einfach klarer Weise entwickelt; die 4 Gestalten, von denen die mittleren, der schreibende Beamte und Joseph im Profil, die neben diesem stehende Maria und der Jüngling auf der andern Seite — eine echt sansovinische Inspiration — im Halbprofil erscheinen, sind sämmtlich auf das Anmutigste bewegt und offenbaren wie das andere Relief, trotz der Kleinheit der Dimensionen, die sorgfältigste und liebevollste Ausführung.

Fig. 10.

Zeigten sich die bisher betrachteten Darstellungen von einem gemeinsamen Geiste, dem Geiste des Meisters beseelt und durchdrungen, so fallen dagegen die beiden Compositionen der Ostseite in jeder Beziehung aus dem Rahmen derselben heraus. Die zuoberst angebrachte hat zum Vorwurf den Tod der Madonna oder richtiger die auf der Bahre liegende Madonna von den Aposteln umstanden, von denen einer gegen den ersten der von rechts andringenden Kriegsknechte, die der Legende nach im Auftrage der Juden den Leichnam als den einer Stammesangehörigen rauben wollen, die Rechte zum Schlage erhebt. Oben schweben in Wolken 4 auf die Madonna niederblickende Engel. Die wirr, unklar und ungleichmässig angeordneten Figuren zeigen eine solche Unbeholfenheit in Form und Bewegung, dass auch nur an den entferntesten Anteil Sansovino's schlechterdings nicht zu denken ist und die Behutsamkeit, mit der Lübke [4]) seine Zweifel äussert, fast komisch wirkt [5]). Welchem von den 4 Bildhauern, die als Verfertiger des Reliefs genannt werden,

---

[1]) II, 672.

[2]) In Bezug auf den erwähnten Streit sei noch bemerkt, dass die von Vasari (X, 301) dem Meister in den Mund gelegten Worte („l'opere si fanno con le mani, non con la lingua" etc.) von Benvenuto Cellini in seiner Selbstbiographie (2. Buch, 4. Cap.) für sich in Anspruch genommen werden, indem er behauptet dieselben in Venedig gegen Jacopo Sansovino — nicht, wie Jansen unbegreiflicher Weise in einer Abhandlung über Bandinelli (v. Lützow's Zeitschr. XI, 100) sagt, gegen Andrea — gebraucht zu haben.

[3]) Vasari schreibt irrtümlicher Weise beide Darstellungen dem Francesco da Sangallo zu.

[4]) a. a. O. S. 159.

[5]) Für Perkins (a. a. O. S. 245 f.) ist diese Gruppe „the only really pleasing piece of work to be found in the whole series"!! Derselbe macht uns auch die Mitteilung, dass das Relief von Sansovino entworfen und begonnen worden sei.

Raffael da Montelupo, Tribolo, Francesco da Sangallo und der Bolognese Domenico Damia [1]), die Erfindung angehört, ist nicht zu ermitteln, ein Umstand, den Niemand angesichts der unerquicklichen, schwülstigen Leistung beklagen wird.

Auf noch tieferer Stufe steht das darunter befindliche Relief, welches die Versetzungen des heiligen Hauses darstellt, von Tribolo und Francesco da Sangallo 1533 vollendet. Es ist begreiflich, dass Sansovino sich wol hütete, seine Kraft an einer so kunstwidrigen Aufgabe zu vergeuden, die freilich im Sinne der Kirche als die Hauptsache erscheinen mochte und auch, offenbar ihres Inhalts wegen, in Serragli [2]) und Baldinucci [3]) ihre Lobredner gefunden hat, die naiv genug keinen Anstand nehmen sie den sämmtlichen übrigen Compositionen voranzustellen, was allerdings zumal bei dem Letztgenannten, dem begeisterten Verehrer eines Bernini, wenig befremdet [4]). Das in Rede stehende Relief muss als eine entsetzliche Verirrung bezeichnet werden. Auf einem Hintergrund mit burgbekrönten Bergen erblickt man dreimal das auf Wolken schwebende, von Engeln getragene heilige Haus, auf dessen Dach die Madonna mit dem Kinde sitzt; in der Mitte der Darstellung ist der Moment fixirt, wo es sich in Loreto niedergelassen hat und von Gläubigen verehrt wird; rechts davon ist in einer auf Tribolo's Hand hinweisenden Gruppe der Grund der letzten Translocation des Heiligtums, die Plünderung der Pilger durch Räuber, geschildert. Man kann sich nach dieser Beschreibung ein Bild davon entwerfen, wie diese plastische Behandlung eines Vorwurfs wirkt, an dem selbst die Malerei Schiffbruch erleidet, wenn sie ihm, wie es Annibale Caracci in seinem Gemälde zu S. Onofrio in Rom getan, in ähnlicher Weise wie das Relief beizukommen sucht, und der seiner Natur nach zu einer Behandlung auffordert, wie er sie durch Tiepolo in der Kirche der Scalzi zu Venedig gefunden hat, wo man an der Decke, die von einer perspectivisch gemalten, von allerhand sich herabbeugenden Figuren besetzten Balustrade eingefasst ist, die Madonna mit dem Kinde in Untensicht und raffinirtester Verkürzung, so dass sich Knie und Gesicht schneiden, auf dem von Engeln getragenen heiligen Hause sitzen sieht und also die Illusion empfängt, als ob man dem wirklich sich vollziehenden Vorgang beiwohne.

Von den Statuen, welche die 20 Nischen füllen [5]), seien zunächst diejenigen der Propheten ins Auge gefasst. Die einzelnen Urheber derselben lassen sich leider mit zwei Ausnahmen nur vermutungsweise bestimmen. Die Urkunden geben, wie bereits erwähnt, fast lediglich summarische Notizen, aus denen nichts weiter hervorgeht als die Anzahl der Statuen, welche die einzelnen Bildhauer lieferten, und, was für uns von untergeordnetem Interesse, das dafür ausgezahlte Honorar. Aus dem spärlichen Quellenmaterial [6]) ergeben

---

[1]) So (nicht Lamia) die urkundliche Schreibweise.

[2]) a. a. O. S. 131.

[3]) Notizie de' professori del disegno da Cimabue in quà, 1681 ff., II, 292.

[4]) Ricci (a. a. O. S. 48) stellt das Relief auf gleiche Stufe mit den übrigen und lässt es ebenfalls von Sansovino begonnen sein!

[5]) Rosenberg, der, obwol er sich über den Stil der Sculpturen ziemlich eingehend äussert, offenbar nie in Loreto war, weiss nur von 16 Figuren (S. 12), da er nur die von Lübke publicirte Ansicht der Westseite consultirt zu haben scheint und sich danach den Grundriss des Baues quadratisch vorstellt.

[6]) Von Serragli a. a. O. S. 132 durch Unrichtigkeiten entstellt.

sich nur folgende Tatsachen, deren Kenntnis ich der Freundlichkeit des Herrn Pietro Gianuizzi zu Loreto, der mit einer Veröffentlichung der auf die dortigen Monumente bezüglichen archivalischen Urkunden umgeht, verdanke: dass 6 Prophetenstatuen, darunter der Amos, von Girolamo Lombardo, eine von dessen Bruder Fra Aurelio (auch Don Aurelio genannt) und 2 von Simone Cioli aus Settignano gearbeitet wurden. Nach Vasari, der dabei jedenfalls der noch frischen mündlichen Tradition folgt, führte Sansovino eigenhändig einen der Propheten aus und fertigte auch selbst die Entwürfe der übrigen [1]). Die locale Überlieferung nun bezeichnet den links an der Westseite befindlichen **Jeremias** als die auch der Ausführung nach von Sansovino stammende Statue, während die urkundlichen Quellen dadurch, dass sie nirgends den Namen des Meisters im Zusammenhang mit einer Prophetenstatue erwähnen, dartun, dass die Figur, wenn auch höchst wahrscheinlich zum grossen Teil auf ihn zurückgehend, doch in keinem Falle von ihm selbst, sondern von einem der Gehilfen zu Ende geführt wurde, vielleicht von Fra Aurelio Lombardo, von dem die Urkunden aussagen, dass er „den Propheten links“ fertigte, woraus freilich nicht ersichtlich, ob diese Ortsbestimmung im Sinne des Beschauers zu fassen ist. In jedem Falle gehört die Figur zu den vorzüglichsten dieser zehn Statuen. Die Beine übereinandergeschlagen, die Arme über einem auf dem linken Schenkel liegenden Buche verschränkt, sitzt die ehrwürdige Greisengestalt in tiefem Sinnen da, das von langem, dichtem Bart umwallte Antlitz herabneigend, die Augen fast geschlossen. Anklänge an Michelangelo's Jeremias in der sixtinischen Capelle zeigen sich nur insoweit, wie es die Charakteristik der scharf ausgeprägten alttestamentlichen Persönlichkeit mit sich brachte, im Einzelnen herrscht dagegen völlige Selbstständigkeit, sowol in der Kopfbildung wie in Bewegung und Drapirung. — Fig. 15.

Da alle Versuche, für die meisten der übrigen Statuen die ausführenden Hände nachzuweisen, sich fast lediglich auf stilistische Eigentümlichkeiten gründen und sich sonach nur mehr oder weniger subjective Ansichten aufstellen lassen, so glaube ich mich bei der folgenden Besprechung in der Hauptsache auf solche Bemerkungen beschränken zu dürfen, die zur Ergänzung der Abbildungen, beziehentlich zum Ersatz für solche sich nötig machen.

In der andern Nische der Westseite befindet sich die Statue des **Ezechiel**, der ebenfalls als Greis gebildet eine offene Schriftrolle in der Linken hält, während die erhobene Rechte andeutet, dass er in seinem stillen Selbstgespräch bei einer neuen Idee angelangt ist. — Eine der minder gelungenen Gestalten, ja wol die schwächste von allen ist der an der Südseite zunächst folgende Malachias, der mit seiner gezwungenen Attitude, ein Buch mit beiden Händen über dem linken Knie haltend, den Oberkörper und den übermässig grossen, ausdruckslosen Kopf nach rechts wendend, schon stark an die handwerksmässigen Idealgestalten erinnert, wie sie das Ende des Jahrhunderts in den Kirchen Italiens nur zu reichlich darbietet. In keinem Falle wird Girolamo Lombardo mit dieser Figur in Verbindung gebracht werden dürfen. — Fig. 16.

Eine edle Auffassung und hohe Schönheit der Form zeichnet dagegen die Statue

[1]) Dass einige derselben unmöglich auf Sansovino's Entwurf beruhen können, wird sich aus dem Folgenden ergeben.

Fig. 17. der mittleren Nische, **König David** aus, der in der Rechten die Harfe, in der Linken ein Buch haltend, das lockenumwallte begeisterte Antlitz in die Ferne schweifen lässt, als erwarte er neue Inspirationen. Die reiche Gewandung ist von harmonischem Fluss, die Haltung der Gestalt von ansprechendster Natürlichkeit und Freiheit.

Zacharias, die letzte Figur an dieser Seite, die von breiten Gewandmassen umwogt in einer auf dem rechten Knie ruhenden Schriftrolle liest, ist eine tüchtige Composition, bei der indess, namentlich was den Gesichtsausdruck betrifft, die „unzweideutige Geistesverwandtschaft" mit Sansovino, die Lübke [1]) erkennen will, in Abrede gestellt werden muss.

Fig. 18. Bei dem **Moses** an der Ostseite weist die virtuose Anatomie des linken Armes unverkennbar auf Michelangelo's Einfluss hin und die Stellung der Beine speciell auf dessen berühmte Statue in S. Pietro in Vincoli.

Fig. 19. Auch die darauf folgende Figur des **Bileam,** bei der sich diese Stellung umgekehrt wiederholt, erinnert durch die Behandlung des Nackten, die prätensiöse Durchführung der Muskeln und Adern stark an Michelangelo; in der Function der linken Hand macht sich eine beträchtliche Manierirtheit geltend.

Links an der Nordseite befindet sich die Statue des greisen **Jesaias,** die sich mit den eben besprochenen ziemlich nahe berührt.

Zu den anziehendsten gehören unbedingt die beiden letzten Figuren. Der jugendliche

Fig. 20. **Daniel** in der mittleren Nische, der im Lesen innehaltend sinnend das Haupt erhebt und mit leise geöffnetem Munde in unbestimmte Ferne blickt, erfreut durch die weichgeformten Glieder und die glückliche Drapirung, die sich von aller Überladung fernhält.

Fig. 21. Über die Figur des **Amos** endlich geben die Rechnungsbücher specielle Auskunft, indem sie dieselbe unter Bezeichnung ihres Standortes als Werk des Girolamo Lombardo aufführen. Die liebenswürdige Anspruchslosigkeit des in Gedanken versunkenen Hirten macht es vergessen, dass wir hier nicht mehr eine dem eigentlichen Idealgebiet angehörige Schöpfung, sondern im Grunde eine Genrefigur vor uns haben.

Die **Sibyllen,** von denen bezeugtermaassen neun Giovanni Battista della Porta, eine sein Bruder Fra Tommaso fertigte [2]), sind in kleinerem Maassstabe als die Propheten gebildet, da sie nicht sitzen, sondern stehen, und zeigen meist eine mehr allgemeine Charakteristik. Am besten wirken die beiden Figuren der Westseite, namentlich die über dem Jeremias postirte delphische Sybille, eine anmutig bewegte jugendliche Gestalt, die den Allegorien in S. Maria del Popolo sehr nahe steht und am ehesten an die Möglichkeit denken lässt, dass die Erfindung auf Andrea selbst zurückgeht. Auch die matronal aufgefasste libysche Sibylle, die in einem Pergamentstreifen liest, wäre des Meisters würdig. Am nächsten kommt diesen die an der Südseite folgende persische Sibylle, deren jugendlich schönes Antlitz in die Ferne gerichtet ist und die in der Linken ein grosses geschlossenes Buch hält, während die Rechte das herabfallende Ende des reichen, gut drapirten Ober-

---

[1]) a. a. O. S. 201.

[2]) Vollendet wurden diese Statuetten erst im Jahre 1572. Von Guglielmo della Porta, den mehrere Kunstschriftsteller als ihren Urheber bezeichnen, ist es nicht nachweisbar, dass er je etwas für Loreto gearbeitet habe.

gewandes erfasst hat. Die daneben befindliche cumäische tritt beträchtlich zurück bezüglich der Gewandung, die weit kleinlicher behandelt ist, und weicht auch mit ihrer gewaltsamen Stellung von den bisher genannten Figuren ab. Die erythräische dagegen [1]) ist in Bezug auf die edle Bildung des Kopfes, Bewegung und Gewandung der persischen völlig ebenbürtig. Eine hohle Eleganz, mit einem Anflug von Coquetterie zeigt die samische Sibylle an der Ostseite mit ihrer gekünstelten Haartracht und gesuchten Stellung der Beine, von denen das linke sich quer vor das rechte schiebt; die Linke hält eine Schriftrolle, mit der Rechten wusste der Künstler nichts besseres anzufangen als sie über die Brust zu legen. Die kimmerische Sibylle schreibt auf eine Tafel, die sie auf das auf einer Erhöhung stehende linke Bein gestützt hat, und schaut dabei, göttlicher Eingebung harrend, in die Ferne. Dass ihr Gewand, wie Lübke findet, etwas Gekünsteltes habe, lässt sich nicht behaupten, es ist vollkommen der Stellung entsprechend angeordnet. Von den Sibyllen der Nordseite ist die gelungenste die hellespontische, eine gebückte Greisin, die sich mit der Rechten auf einen Stab stützt, von grosser Lebendigkeit, während die phrygische, die in einem von einem kleinen Engel gehaltenen Buche lesend, die Hände theatralisch emporhebt, und die tiburtinische, die sich ungebührlich viel mit ihrem Gewande zu schaffen macht, recht kalt lassen, wenn sie auch hinsichtlich der Ausführung ganz achtbare Leistungen genannt werden dürfen. Fig. 22.

Es erübrigt zum Schluss noch einen Blick auf den mehr untergeordneten Schmuck des Baues zu werfen. Die auf den Türgiebeln je zu zweit lagernden kleinen Engel, von denen drei Mosca, fünf Tribolo, Sangallo und Montelupo fertigten, sind teilweise, wie diejenigen unter dem Relief der Anbetung der Könige, von anmutiger Naivität. Mit den von Mosca gearbeiteten Löwenköpfen, Adlern und Festons, die den Fries füllen, ist eine gute decorative Wirkung erreicht, ebenso mit den sculpirten Feldern, die sich zu Seiten der Türen und am Sockel angebracht finden; erstere werden vom Mediceerwappen ausgefüllt, letztere von allerhand trefflichen, meist ornamental behandelten Gestalten, betenden Engeln, Tritonen, Panisken, Sphinxen, Seekentauren, Vögeln, Vasen und Candelabern; der Erfindungsreichtum erinnert an raffaelische Grottesken, die sorgfältige Ausführung an die besten ornamentalen Arbeiten des Jahrhunderts. Besonders hervorgehoben sei noch das in der Mitte der Südseite am Sockel befindliche schöne Relief einer Carità, die zwischen zwei auf Muscheln blasenden Putten steht, auf dem linken Arm einen kleinen Engel tragend, mit der Rechten ein Gefäss mit Flamme emporhebend. Auch die am spätesten entstandenen reliefirten Putten der Balustrade, die zu zweien gruppirt mit einander spielen oder ringen, schliessen sich den übrigen decorativen Teilen würdig an. Von den 4 Bronzetüren des Girolamo Lombardo, die in je 2 Feldern Darstellungen aus dem Leben Christi enthalten, wird bei Besprechung dieses Künstlers gehandelt werden.

Noch volle 40 Jahre nahm die Ausschmückung des heiligen Hauses in Anspruch, nachdem der Meister, der hier einige seiner schönsten Werke geschaffen und dessen Geist, wie wir sahen, auch einen grossen Teil der später vollendeten Sculpturen durchweht, durch den Tod abberufen worden war.

[1]) Abgebildet bei Cicognara II, tav. 80.

Vier Monate im Jahre waren Sansovino während seiner loretaner Tätigkeit als Erholungspause zur Verfügung gestellt, und er pflegte diese Zeit in seinem stillen Heimatsflecken zuzubringen. Doch auch während seiner Musse feierte der Meister nicht gänzlich. Von den bei Vasari aufgezählten architektonischen Werken, die er für seinen Geburtsort ausführte, haben sich bis auf unsere Tage noch einige erhalten. Zunächst der kleine Kreuzgang von S. Agostino, infolge der Verhältnisse, die der Meister vorfand, von unregelmässigem Grundriss, mit Kreuzgewölben und Rundbögen, die auf toscanischen Säulen ruhen, darüber eine flachgedeckte Loggia mit kleinen jonischen Säulen, die gegenwärtig auf der einen Seite ganz, auf der anstossenden zum Teil vermauert ist, das Ganze ein anspruchsloser, einfacher Bau, wie er den Verhältnissen der kleinen Brüderschaft entsprach. An der hinteren Façade der Kirche S. Agostino brachte er ein dorisches Portal an mit 2 auf hohen 4eckigen Sockeln ruhenden Halbsäulen und einem Friese mit Triglyphen und Metopen, in denen concentrische Kreise und Stierköpfe alterniren [1]).

Auch für Arezzo fertigte Sansovino nach Vasari's Angabe mehrere architektonische Entwürfe, so für das Haus eines Astrologen und für die Treppe vor dem Dome, und die Zeichnung eines Ornaments mit 4 Figuren für die Kirche der Madonna delle Lagrime, dessen Ausführung jedoch durch den Tod des Künstlers verhindert wurde. Von plastischen Arbeiten aus seiner letzten Periode macht Vasari namhaft zwei lebensgrosse Terracottafiguren, eine für Montepulciano, den König Porsena darstellend, schon zur Zeit Vasari's verschollen, und einen heil. Rocchus für die Kirche des Dorfes Battifolle bei Arezzo.

Es ist noch nachzutragen, dass Sansovino während seiner Beschäftigung an der S. Casa auch den Palazzo apostolico zu Loreto, den Bramante begonnen hatte, weiterführte; wie weit jedoch sein Anteil an diesem Bau reicht, der nachmals von Antonio da Sangallo dem Jüngeren fortgesetzt und von Giovanni Boccalino aus Carpi vollendet wurde, ist nicht zu bestimmen [2]).

Im Jahre 1529 ereilte der Tod den Meister in seinem Heimatsorte [3]). Infolge einer Erhitzung, so berichtet Vasari, die er sich in seinem Garten beim Umstecken von Pfählen zugezogen hatte, verfiel er in ein Fieber, dem er nach wenigen Tagen erlag. Unbekannt wie das Meiste, das seine Person betrifft, ist die Ruhestätte, die der Heimgegangene gefunden hat.

Wenn etwa ein Menschenalter nach Sansovino's Tode Vincenzo Borghini in einem Briefe an Alessandro Allori [4]), worin er demselben Vorschläge für ein Gemälde macht, das

---

[1]) Die von Vasari erwähnte Kanzel in S. Agostino ist nicht vorhanden, und wenn derselbe von einem tramezzo der Kirche spricht, den er dem Meister zuschreibt, so ist das einfach eine Fabel, da dieselbe aus einem einzigen Schiffe besteht. Über die kleine Capelle ausserhalb der Stadt ist nichts mehr zu ermitteln, ebensowenig von seinem eigenen Hause.

[2]) Die beiden Entwürfe für Loreto (Baptisterium der Kathedrale und Verstärkung der Kuppel), welche die Herausgeber des Vasari (S. 173, Anm. 1) als unter den Handzeichnungen der Uffizien befindlich anführen, habe ich trotz anhaltendem Suchen nicht entdecken können.

[3]) Nach Perkins a. a. O. S. 246 wäre Sansovino in Rom gestorben, eine Notiz, die so lange auf sich beruhen muss, bis der genannte Autor die Quellen dafür beibringt.

[4]) Veröffentlicht von Bottari a. a. O. I, 160 ff.

die Porträts der bedeutendsten Maler und Bildhauer Italiens vereinigen sollte, dasjenige des Andrea Sansovino nicht unter die ersten bahnbrechenden Geister, zu denen er Giotto, Masaccio, Brunellesco, Donatello, Michelangelo, Lionardo da Vinci, Andrea del Sarto zählt, eingereiht, sondern erst in zweiter Reihe angebracht sehen will, so beruht dies auf einer Beurteilung unseres Künstlers, die seiner Bedeutung nicht gerecht wird und von uns, die wir die Entwickelung der italienischen Kunst mit freierem Blicke überschauen, nicht gebilligt werden kann [1]. Denn in allen Hauptwerken des Meisters zeigt sich ein vollbewusstes Ringen nach dem reinen Ideal der Schönheit, ein wahrhaft vornehmes Verschmähen aller wolfeilem Effect dienenden Mittel und ein Reichtum an innerem Leben wie kaum bei einem zweiten zeitgenössischen Bildhauer Italiens vereinigt. Nicht die Zahl seiner Werke, noch der Umfang seines Stoffgebietes setzt in Erstaunen; seine Gestalten und Scenen bewegen sich nie in leidenschaftlich erregten Stimmungen, sondern innerhalb mehr oder weniger ruhiger, feiner, oft zarter Empfindung. All dieses gereichte dem Künstler indess nicht sowol zum Schaden als zum entschiedenen Vorteil, indem es ihm ermöglichte sich zu concentriren, in folgerechter Entwickelung seine Gestaltungskraft zu steigern, und ihn vor der Gefahr sicherte, die Schranken seiner Kunst zu überschreiten. Durch weises Maasshalten und strenge Befolgung der plastischen Gesetze steht Sansovino der Antike so nahe wie keiner seiner Vorgänger, Mitstrebenden und Nachfolger. Nicht zum geringsten aber auch dadurch, dass er, frei von jener Subjectivität im landläufigen Sinne, auf vor ihm Geleistetem weiterbauend, typische Gestalten zu schaffen wusste. Denjenigen, die im „Titanenhaften" das höchste Ideal der Kunst erblicken, wird die classische Ruhe seiner in sich selbst abgeschlossenen Schöpfungen nicht genügen, und wie gegen Geistesverwandte von ihm auf anderen Gebieten, bei denen das formale Element besonders entwickelt erscheint — ich erinnere nur an Carstens und Platen — ist denn auch gegen unseren Meister der Vorwurf kalter Correctheit erst jüngst noch erhoben worden [2], freilich von Seiten eines Beurteilers, der grundsätzlich durch Originalität seiner Behauptungen zu blenden sucht.

Dass eine allzusehr vorwaltende Subjectivität wie in aller Kunst, so auch in der Plastik ihre grossen Gefahren mit sich bringt, wird Niemand, selbst nicht der eifrigste Bewunderer Michelangelo's leugnen können, wenn er diejenigen seiner Werke prüft, die dieses moderne Princip am rückhaltslosesten vertreten und die Forderungen, die das Wesen des künstlerischen Stoffes stellt, über dem Streben des Künstlers vernachlässigt zeigen, das jeweilige Werk zur Unterlage für ein ihn gerade beschäftigendes Problem, zum Träger seiner augenblicklichen individuellen Stimmung, eines ihm zusagenden, gleichviel ob der Natur des Gegenstandes entsprechenden Motivs zu machen. Noch deutlicher aber treten

[1] Unter den Neueren hat d'Agincourt dem Künstler eine falsche kunstgeschichtliche Stellung angewiesen, wenn er ihn (Hist. de l'art III, 85) noch nicht unter die Meister der höchsten Blüte einreihen will. Nach Rosenberg dagegen, dem zufolge übrigens die älteren florentiner Arbeiten des Künstlers noch unter dem Einfluss Donatello's und Verrocchio's stehen (S. 11), „hebt mit ihm bereits die Periode des Verfalls der toscanischen Plastik an" (S. 1), eine Behauptung, der die gelegentlich mitgeteilten Proben aus der Abhandlung dieses Autors schwerlich viel Gewicht verleihen werden.

[2] Perkins a. a. O. S. 246.

jene Gefahren zu Tage, wenn man den Einfluss verfolgt, den jene bisweilen schrankenlose Subjectivität auf Spätere ausübte, die — wofür billigerweise Michelangelo nicht verantwortlich zu machen — des gewaltigen Geistes ermangelnd, der einen David, einen Moses ins Leben rief, in der Nachahmung und bald auch in der Überbietung solcher Gestalten in Bezug auf Körperbildung und Bewegung ihr Heil suchten und dabei nur zu oft ihr Verderben fanden.

Dem gegenüber muss es freudig begrüsst werden, dass noch mehrere Decennien hindurch auf einen Teil der jüngeren Bildhauergeneration unmittelbar oder mittelbar das Beispiel desjenigen Künstlers nachwirkte, von dem die wahren Ziele und Aufgaben der Plastik so vollkommen erkannt und bewältigt worden waren.

Der Einfluss, den Sansovino auf seine Schüler und Nachfolger ausübte, bildet den Gegenstand unserer ferneren Betrachtung.



Andrea Sansovino und seine Schule.

Für Künstler und Kunstfreunde

von

Dr. Paul Schönfeld.

Zweiter Teil.





enn ich die Besprechung des Künstlerkreises, der sich um Andrea Sansovino gruppirt, mit **Jacopo Tatti** beginne, so geschieht dies keineswegs deshalb, als wäre von diesem die Richtung des grossen Meisters am strengsten innegehalten, am consequentesten weiterverfolgt worden. Es wird sich vielmehr herausstellen, dass wir es hier mit einem Künstler zu tun haben, bei dem die in Andrea's Werkstatt empfangenen Anregungen später durch andere erheblich gekreuzt werden und der während eines langen Lebens und Schaffens mannichfache Wandlungen in seiner Entwickelung durchgemacht hat. Dennoch darf die Schilderung seiner Tätigkeit voranstehen, weil er es ist, der durch seine erste Ausbildung wie durch seine persönlichen Beziehungen im engsten Zusammenhange mit Andrea steht, als dessen Lieblingsschüler er, wie dies bekanntlich öfters in der italienischen Kunstgeschichte vorkommt, sogar den Namen seines Lehrers erbte.

1477 oder 79 [1]) zu Florenz geboren und frühzeitig seine Neigung zur Kunst bekundend, ward Jacopo zu Meister Andrea in die Lehre gegeben, der unlängst aus Portugal heimgekehrt eben mit der Marmorgruppe der Taufe Christi beschäftigt war. Enge Freundschaft knüpfte er an mit dem etwa 8 Jahre jüngeren Andrea del Sarto, ein Verhältnis, aus dem er nach Vasari's Angabe für seine künstlerische Entwickelung namhaften Nutzen zog [2]).

Von seinen ersten florentiner Arbeiten ist nur wenig bekannt. Wir erfahren von dem Modell einer Statue des Evangelisten Johannes für Or Sanmichele, welches indess trotz seinen gerühmten Vorzügen nicht zur Ausführung gelangte, indem die Statue Baccio da Montelupo übertragen wurde [3]); Andrea del Sarto benutzte übrigens das Modell des Freundes für ein gegenwärtig in der Tribuna befindliches Gemälde [4]). Die nach einem Modell des Jacopo von Nanni Unghero in Holz ausgeführte Statue des S. Niccolò da Tolentino befindet

---

1) Letzteres Datum ergiebt sich aus der Combination der Grabinschrift von 1570 mit der in dem nekrologischen Verzeichnis des Magistrato della Sanità von Venedig enthaltenen Angabe, nach welcher der Künstler im Alter von 91 Jahren starb.

2) Andrea del Sarto brachte Sansovino's Porträt in einem seiner Fresken im Vorhofe der Annunziata, im Zuge der heiligen drei Könige an.

3) Vas. XIII, 71; Temanza, Vita di Jacopo Sansovino, Venedig 1752, S. 4.

4) No. 1112.

sich noch jetzt in der dritten Capelle des rechten Seitenschiffs von S. Spirito, leider mit Ausnahme dreier Tage im Jahre beständig verdeckt, so dass ich keine Auskunft über das Werk zu geben vermag.

In Florenz bald zu Ansehen gelangt, ward der junge Künstler von Giuliano da Sangallo nach Rom gebracht, wo er mit Eifer dem Studium der antiken Bildwerke oblag und die Gunst des berühmten Bramante gewann, der ihm nebst drei anderen Künstlern die Gruppe des Laokoon in Wachs nachzubilden auftrug; seine Copie, nach Raffael's Urteil die gelungenste, ward in Bronze gegossen und Eigentum des Cardinals Grimani, der sie der Signoria von Venedig vermachte, von wo sie 1534 nach Frankreich kam [1]). Auch von Pietro Perugino, der damals für Julius II. in Rom tätig war und in Bramante's Haus verkehrte, erhielt der junge Künstler mehrere Aufträge. Nachdem Bramante ihn bei dem Papste eingeführt, stieg sein Ansehen und sein Studieneifer in gleichem Grade. Gesundheitsrücksichten nötigten ihn jedoch zur Rückkehr nach Florenz, wo ihn Pietro Pitti nebst Baccio da Montelupo, Zacchi von Volterra und Baccio Bandinelli ein Modell für eine Madonnenstatue anfertigen liess. Auch aus dieser Concurrenz ging er siegreich hervor, indem Lorenzo di Credi, der zum Schiedsrichter berufen war, sich für seine Arbeit erklärte, die freilich in Folge der Intriguen des letztgenannten Mitbewerbers nicht zur Ausführung kam. Ersatz dafür bot ihm eine andere Bestellung, die am 20. Juni 1511 an ihn erging. Er sollte eine der Apostelstatuen für den Dom anfertigen und zwar die des älteren Jacobus, die 1513 in der Nische eines Kuppelpfeilers aufgestellt wurde. In der Linken ein Buch, mit der Rechten in etwas gesuchter Weise das Obergewand haltend blickt die kraftvolle Gestalt nach rechts; ohne bestimmtes individuelles Gepräge, zeigt sie doch einen durchaus würdevollen Charakter nnd gereicht auch durch ihre sorgfältige Ausführung, die freilich von Vasari allzu überschwänglich erhoben wird, dem Künstler zu aller Ehre. Jedenfalls ist sie den meisten übrigen Apostelfiguren im Dom entschieden überlegen.

Indem ich mehrere andere von Vasari angeführte, teils untergegangene, teils verschollene Arbeiten aus dieser Periode des Künstlers übergehe, erwähne ich kurz seine Beteiligung an den Festbauten, die 1515 den Einzug Leo's X. in Florenz verherrlichten und ihm vermutlich die erste Gelegenheit boten sich dem Gebiete der Architektur, das er nachmals in so bedeutendem Umfange kultivirte, zuzuwenden. Entwürfe zu Triumphbogen wurden ihm übertragen, ja es ward ihm unter anderem die Aufgabe, in Gemeinschaft mit Andrea del Sarto für die unvollendete Domfaçade eine hölzerne Scheinarchitektur mit einer Menge von Statuen und Reliefs herzustellen, von welchen letzteren Andrea del Sarto mehrere in chiaroscuro malte. Die Composition soll den vollsten Beifall des Papstes gefunden haben, der sie in Marmor ausgeführt zu sehen wünschte. Auch an den festlichen Vorrichtungen, die für den zweiten Besuch Leo's in demselben Jahre, nach seiner Zusammenkunft mit Franz I. in Bologna, getroffen wurden, hatte Jacopo durch die Errichtung eines Triumphbogens bei Porta San Gallo Anteil. Im Auftrage des Papstes zeichnete er ferner einen Entwurf für die Façade von San Lorenzo, der jenem sehr gefiel, so dass er von Baccio

---

[1]) Vgl. Passavant, Raphael d'Urbin I, 176.

d'Agnolo ein Holzmodell darnach anfertigen liess. Unter anderen Künstlern wurde auch Andrea Sansovino für dieses Project herzugezogen, dessen Zustandekommen indess die Eifersucht Michelangelo's zu hintertreiben wusste.

Als die bedeutendste plastische Leistung während seines florentiner Aufenthaltes, ja als eines seiner bedeutendsten Werke überhaupt, muss die lebensgrosse Marmorstatue des **Bacchus** bezeichnet werden, die Jacopo für Messer Giovanni Bartolini ausführte. Später der Sammlung der Uffizien einverleibt, ward sie bei einem Brande am 12. August 1763 zerstört, mit Hilfe eines Gypsabgusses aber sehr geschickt wieder zusammengesetzt und bildet gegenwärtig eine Zierde des florentiner Museo nazionale. Es ist keine unverdiente Ehre, die Gori diesem Werke mit der Aufnahme in sein Museum Florentinum [1]) erwiesen hat, denn die Statue steht dem Geiste der Antike in der Tat so nahe wie kaum eine andere dieses Gegenstandes. In holder Schwärmerei schreitet der jugendliche Gott daher, das schöne epheubekränzte Haupt selig zu der Schale in seiner Linken emporgewandt, während die Rechte eine Weintraube hält. Hinter ihm sitzt, als eine sinnige Ergänzung der Hauptfigur und dieser zugleich völlig zwanglos als Stütze dienend, ein schalkhafter Panisk. Der prachtvolle Rhythmus der Bewegung, die vollendete Anmut der jugendlichen Glieder, die schönen Contouren, die sich bei jedem Standpunkte dem Auge des Beschauers darbieten, stempeln diese Schöpfung zu einer der glücklichsten Inspirationen im Bereiche der gesammten statuarischen Plastik. Um dieselbe voll zu würdigen, vergleiche man sie nur mit der Jugendarbeit Michelangelo's, die in dem grossen Saale desselben Museums aufgestellt ist; diese giebt nichts als die platte Wirklichkeit, einen aufgeschwemmten jungen Facchino, in welchem nur ein voreingenommenes Urteil „das ideale Bild der zu den Wolken tragenden Weinseligkeit“ erblicken kann.

Fig. 23.

„Wenn er trinkt, wird er betrunken,
Trinken wir, sind wir begeistert“ —

dieser Ausspruch des Mirza-Schaffy bezeichnet nach meinem Gefühl auf das Treffendste den fundamentalen Gegensatz der beiden Figuren.

Diese liebenswürdige Composition lässt es in hohem Grade bedauern, dass von den verschiedenen Venusdarstellungen des Künstlers, deren Vasari und Temanza Erwähnung tun, keine auf uns gekommen ist, und somit nicht beurteilt werden kann, wieweit seine Begabung dem Ideal jugendlicher weiblicher Schönheit gewachsen war. Von seinen Madonnengestalten erreicht kaum eine einzige dasselbe. Während Andrea Sansovino gerade hier seine tiefe Empfindung zum edelsten Ausdruck zu bringen wusste, zeigt sich Jacopo meist auffallend befangen und schwunglos in seinen Madonnen. Die Reihe derselben eröffnet die in einer Nische der Eingangswand von S. Agostino zu Rom aufgestellte etwas überlebensgrosse Marmorgruppe, die er während eines zweiten Aufenthaltes in Rom für den Florentiner Giovanni Francesco Martelli arbeitete. Wie die in derselben Kirche befindliche berühmte Gruppe des Andrea Sansovino ist auch dieses Werk durch eine Unmasse frommen Flitters stark entstellt, und der vergoldete linke Fuss der Madonna geniesst fast die gleiche

[1]) III, Taf. 54.

Verehrung wie der des Apostelfürsten in San Pietro. Trotz allen Zutaten aber, deren störendste die unmässig grosse Krone ist, mit der man die Madonna „geschmückt" hat, und trotz der mangelhaften Beleuchtung sieht man genug von der Gruppe, um das oben ausgesprochene Urteil bestätigt zu finden [1]). Gegen die Anordnung der beiden Figuren lässt sich im Allgemeinen nichts einwenden: die Jungfrau sitzt in einfacher, natürlicher Haltung da, das Antlitz dem Kinde zukehrend, welches, von ihrer Linken gehalten, aufrecht auf ihrem Knie steht; die andere Hand ruht unbeschäftigt auf dem rechten Knie. Statt dass nun aber, wie es nicht nur die Idee der Gruppe, sondern speciell die Natur dieses Gegenstandes verlangt, die beiden Figuren in einen engeren innerlichen Bezug zu einander gesetzt wären, wird dieser Zusammenhang dadurch aufgehoben, dass der kleine Christus sein Gesicht völlig von der Mutter abwendet und so aus dem Rahmen der Composition heraustritt. Dies mag der Hauptgrund sein, das die Gruppe ziemlich kalt lässt. Ueberdies entfernt sich das Antlitz der Madonna mit seiner an die Strenge archaischer griechischer Sculpturen erinnernden Behandlung ziemlich weit von dem Idealtypus, wie er in der gleichzeitigen Kunst Gemeingut war und innerhalb der Plastik am vollendetsten in der Composition Andrea Sansovino's zu Tage tritt, die durch ihre Nähe dem Werke des Schülers stets zum Nachteil gereichen wird. Bei Betrachtung der später von Jacopo geschaffenen Madonnen werden sich diese Wahrnehmungen zum grossen Teil wiederholen.

Ungefähr gleichzeitig mit der besprochenen Gruppe wird die Marmorstatue des heiligen Jacobus entstanden sein, die der Meister für die spanische Kirche in Rom arbeitete und die jetzt in einer Capelle der Kirche S. Maria di Monserrato aufgestellt ist. Bei ziemlich verwandtem Motiv zeigt dieselbe einen entschiedenen Fortschritt gegenüber der Statue im florentiner Dom, namentlich die Bildung des Kopfes ist, abgesehen von den harten Augenlidern, weit freier, der Ausdruck belebter; das Gewand, welches den unteren Teil der Beine und den linken Unterarm bloss lässt und an den Säumen vergoldet ist, wirkt durchaus befriedigend durch seine klare, woldurchdachte Anordnung. Ob der Künstler der Gestalt, die in der Linken wie die erwähnte florentiner Statue ein Buch hält, für den herabhangenden rechten Arm, dem man eine Fahnenstange gegeben hat, überhaupt eine Function zudachte, ist äusserst fraglich.

Liegt es auch ausserhalb des Zweckes dieser Darstellung, die architektonischen Schöpfungen des Künstlers in den Kreis der Betrachtung zu ziehen, so mögen doch beiläufig die Paläste Lante und Niccolini, die er während seines römischen Aufenthaltes ausführte, sowie die berühmte Kirche S. Giovanni dei Fiorentini, deren Bau er in Angriff nahm, wenigstens genannt werden. Der letztere Bau ward ihm durch mancherlei Hindernisse verleidet, und so bot ihm ein Sturz, den er bei der Arbeit tat, die erwünschte Gelegenheit, sich der unliebsamen Aufgabe zu entziehen und nach Florenz zurückzukehren. Später jedoch von Clemens VII. zurückberufen, führte er den mittlerweile von Antonio da Sangallo

---

[1]) Was Janitschek — der übrigens die Gruppe (Repertorium f. Kunstwissenschaft 1879, 1 Heft S. 58) unbegreiflicher Weise dem Andrea Sansovino zuschreibt — eine starke Inspiration seitens der Antike zu erkennen veranlasst, ist mir schlechterdings nicht erklärlich.

fortgesetzten Bau weiter, bis die Wirren des verhängnisvollen Jahres 1527 ihn aus Rom vertrieben. Er wandte sich nach Venedig, um von dort aus einem Rufe des Königs von Frankreich Folge zu leisten [1]). Dieses Vorhaben wurde bald für immer aufgegeben, da der Künstler in Venedig eine dauernde Heimat fand, die seinem ehrgeizigen Streben weitesten Spielraum darbot. Bald nach seiner Ankunft beauftragt, die baufälligen Kuppeln der Marcuskirche zu restauriren und infolge dieser Arbeit 1529 in den durch Bartolommeo Buono's Tod verwaisten Posten eines Protomastro eingesetzt, fasste er bald so festen Fuss, dass er an ein Verlassen des vaterländischen Bodens nicht mehr dachte.

In Venedig nun sehen wir den Meister, wie es seine amtliche Stellung mit sich brachte, überwiegend mit architektonischen Arbeiten im Dienste der Republik beschäftigt. Neben seiner ausgedehnten baulichen Tätigkeit fand er indess auch als Bildhauer während dieser vier letzten Decennien seines Lebens reiche Beschäftigung. Rastlos in Anspruch genommen wie er war, hatte er freilich nicht immer die gleiche Musse für seine Arbeiten, und so macht sich an denselben eine unverkennbare Ungleichheit bemerklich.

Das erste nachweisbare Sculpturwerk in Venedig ist die laut Inschrift aus dem Jahre 1534 stammende etwa halblebensgrosse marmorne Madonnastatuette, die über der inneren Tür des Atriums des Arsenals in einer Nische angebracht ist. Die sitzende Madonna hält, das Haupt leicht geneigt, das Kind auf dem Schoosse, mit der Linken dessen Oberkörper umfassend, mit der Rechten seinen linken Fuss berührend. Die mehr decorative Bestimmung der Gruppe erklärt die im Vergleich zu der römischen etwas oberflächliche Durchführung.

Zu den erfreulichsten venezianer Leistungen Sansovino's gehören zum Teil die Bronzefiguren, welche die Nischen der von ihm erbauten, 1540 ihm übertragenen Loggietta füllen, die sich an die Ostseite des Glockenturms von S. Marco anlehnt. Es erscheint auffallend, dass gleich die ersten Werke, in denen uns der Meister als Bronzebildner entgegentritt, auch nicht das Geringste von jener strengen Auffassung und Technik zeigen, wie sie die früheren Sculpturen, mit Ausnahme des Bacchus, mehr oder weniger erkennen lassen, sondern ein deutliches Streben nach gefälliger, eleganter Wirkung bekunden, welches allerdings zum guten Teil aus der reichen architektonischen Umgebung zu erklären sein wird. Vier Gottheiten sollten an diesem öffentlichen Gebäude den Ruhm der Lagunenstadt symbolisch verkünden. Zu äusserst links befindet sich die Statuette der **Pallas**, eine jugendliche Gestalt von hoher Anmut und trefflich charakterisirt als Vertreterin energischen Willens und kühner Tatkraft. Vergleicht man freilich diese Figur mit der Allegorie der Stärke an dem römischen Grabmal des Andrea Sansovino, so lässt sich nicht verkennen, dass die streng ideale Richtung, der man dort begegnet, hier stark mit neuen Elementen vermischt ist. Sahen wir dort monumentale Ruhe herrschen, wie sie einer allegorischen Gestalt geziemt, und in dieser selbst wie im Beiwerk nur das zur Charakteristik unbedingt Notwendige hervorgehoben, so verrät sich in dieser Darstellung eines nahe verwandten Gegen-

Fig. 24.

[1]) Durch die von Temanza (a. a. O. S. 13 f.) geltend gemachten Tatsachen wird es wahrscheinlich, dass Sansovino schon 1523, wenn auch nur kurze Zeit, sich in Venedig aufgehalten hatte.

standes das Streben, durch eine mehr individuelle Auffassung den Stoff interessant zu machen. Dies spricht sich vor Allem aus in der Situation, die der Künstler für die Gestalt gewählt hat: sie hält im Gehen inne, sie befindet sich mitten im Getümmel der homerischen Feldschlacht und wird gefesselt durch irgend einen unerwarteten Anblick — ein entschieden zum Genrehaften hinneigendes Motiv. Auch im Einzelnen aber, so in der naturalistischen Bildung des Halses mit den stark betonten Hautfalten, in der Fülle des Schmuckes an Panzer und Fussbekleidung, machen sich Momente bemerkbar, die auf den Umschwung hinweisen, der sich seit Entstehung der Sculpturen von S. Maria del Popolo in den Anschauungen der Künstler vollzogen hatte. Dies braucht jedoch den Genuss an dieser Schöpfung nicht zu verkümmern, die bei alle dem von wahrhaft poetischer Empfindung durchdrungen ist.

Fig. 25. Die daneben postirte Statuette des **Apoll** zeigt neben anmutiger Kopf- und Körperbildung im Motiv leider etwas Gequältes; namentlich die emporgezogene linke Schulter wirkt entschieden manierirt. Ausgezeichnet durch edle Einfachheit ist dagegen die Gestalt Fig. 26. des **Mercur**, schön bewegt und durch die Behandlurg des Nackten wie der leichten Gewan- Fig. 27. dung gleich verdienstlich. Wol am wenigsten gelungen ist die **Friedensgöttin**; die betrübte Stimmung, die sich in Haltung und Ausdruck zu erkennen giebt, will nicht zum Gegenstand passen, und die Draperie legt die Annahme nahe, dass hier die Gliederpuppe zu sklavisch benutzt worden ist. Doch auch bei dieser Figur geht das von Selvatico [1]) über die vier Statuetten gefällte und von Anderen wiederholte summarische Urteil entschieden zu weit, denn von verzerrten Bewegungen und Unruhe kann hier so wenig wie bei den übrigen Figuren die Rede sein.

Ob die drei Reliefs der Attika, von denen das eine Jupiter (mit Bezug auf das Königreich Candia), das mittlere Venedig unter dem Symbol der Gerechtigkeit mit Schwert und Waage, nebst zwei Flussgottheiten, das dritte Venus, in Anspielung auf das ebenfalls der Republik gehörige Cypern enthält, wie Selvatico mit Vasari annimmt [2]), von einem Girolamo da Ferrara — den er mit Girolamo Lombardo identificirt — oder, wie Cicognara wahrscheinlich zu machen sucht, von Tiziano Minio aus Padua herrühren, ist durch urkundliche Nachrichten nicht entschieden. Für die unterhalb der Statuetten angebrachten Reliefdarstellungen, die von weit höherem künstlerischen Werte, wäre die Urheberschaft des Girolamo Lombardo sehr wahrscheinlich, wenn sich eine Anwesenheit desselben in Venedig nachweisen liesse. Zwei dieser Platten enthalten Venus, von Delphinen durch's Meer getragen, das eine Mal mit zwei Tritonen, in der anderen Darstellung mit zwei Nereiden vereinigt, beides Compositionen von maassvollem Reliefstil und trefflicher Raumerfüllung. Im folgenden Felde wird der schwimmende Leander von der auf einem Delphinenpaar sitzenden Thetis unterstützt, während in dem letzten der Mythus von Phrixos und Helle geschildert ist, von denen der erstere eben ins Meer versinkt [3]). Mit Recht rühmt Burckhardt von diesen Compositionen, dass sie „zu den so seltenen wahrhaft naiven Kunstwerken mythologischen Inhalts“ gehören.

---

1) Sulla architettura e sulla scultura in Venezia, S. 286.

2) a. a. O. S. 310.

3) Abgebildet bei Cicognara II, Taf. 70.

Das Innere der Loggietta beherbergt in der dem Eingang gegenüberliegenden Nische eine plastische Arbeit Sansovino's, die den gelungensten seiner dem christlichen Stoffkreis angehörigen Leistungen beizuzählen ist. Diese Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, eine mit der Inschrift des Künstlers versehene, aber undatirte vergoldete Terracottagruppe von ungefähr $^3/_4$ Lebensgrösse, bildet eine Ausnahme von dem, was oben von den Mariendarstellungen des Meisters gesagt wurde. Büsst auch die Gruppe, stark beschädigt und verstaubt, viel von ihrer ursprünglichen Wirkung ein, so erfreut sie doch durch trefflichen Aufbau und die ungesuchte, innige Verbindung der drei Figuren, unter denen besonders die Madonna von tiefer Empfindung beseelt erscheint, wie sie der Meister in seinen übrigen Darstellungen dieser Art nirgends erreicht hat. Der kleine Johannes, der an ihrer Seite in kindlicher Hingabe kauert, ist wol die liebenswürdigste Kindergestalt, die Sansovino überhaupt geschaffen, und auch der Christusknabe von schöner Bewegung, während sich im Gesichtsausdruck jene seltsame Strenge wiederholt, die sich schon in der römischen Gruppe von S. Agostino bemerklich machte. Fig. 28.

Sahen wir in den meisten der bisher besprochenen Arbeiten den Künstler wenn auch mit mancherlei Modificationen, im Allgemeinen doch die Bahn einhalten, die seine in Florenz empfangenen Jugendeindrücke ihm vorzeichneten, so liefern dagegen die Bronzesculpturen, die er ungefähr ein Decennium später für die Marcuskirche in Angriff nahm, einen nur zu deutlichen Beweis dafür, dass er sich der Anziehungskraft der von Rom ausgehenden Strömung auf die Dauer nicht zu entziehen vermochte. Die Sakristeitür daselbst [1], deren Ausführung ihm 1556 übertragen wurde und eine lange Reihe von Jahren hindurch beschäftigt haben soll, zeigt diesen Einfluss unverkennbar an dem grössten Teile des figürlichen Schmuckes; vor allem an den vier Evangelisten, die nebst ihren Tiersymbolen und mehreren Porträtköpfen, unter welchen die des Künstlers und seiner Freunde Tizian und Pietro Aretino, die beiden weiterhin zu besprechenden erzählenden Reliefs umrahmen, sowie an den über, zwischen und unter den letzteren angebrachten liegenden Propheten, deren Körperbildung und Bewegungsmotive auf den ersten Blick an Michelangelo's Gestalten erinnern, wenn sich auch eine directe Entlehnung im Einzelnen kaum nachweisen lässt. Die beiden Reliefs, von denen das obere die Auferstehung, das untere die Grablegung Christi darstellt, entfernen sich völlig von den Stilgesetzen der Kunstgattung durch die gewagtesten Verkürzungen und die starke Vertiefung der Gründe, und die teilweise sehr schön empfundenen Einzelgestalten, wie die Wächter des Grabes in der ersten, die Madonna mit den sie unterstützenden Frauen in der zweiten Darstellung, kommen in dem unklaren Durcheinander nicht zur verdienten Geltung.

In gesteigertem Grade treten diese Eigenschaften an den ebenfalls im Chor der Kirche befindlichen sechs bronzenen Hochreliefs [2] zu Tage, in denen Wundertaten des heil. Marcus geschildert werden, meist mit grosser Lebendigkeit, wie die Errettung eines gemar-

[1]) Abgebildet bei Cicognara II, Taf. 72; neuerdings in Radirung als Beigabe zu No. 262 des 6. Jahrganges der Zeitschrift „L'Art".

[2]) Temanza lässt dieselben beträchtlich früher, etwa 1534 entstanden sein, ohne jedoch einen Beleg dafür beizubringen.

terten Sklaven durch den Heiligen, die in dieser Beziehung hinter dem bekannten Gemälde Tintoretto's nicht zurücksteht, wol aber durch die gedrängte Gruppirung der zahlreichen Figuren es zu keinem befriedigenden Totaleindruck kommen lässt. Dasselbe gilt von der daneben befindlichen Auferweckungsscene, die einige prachtvolle Gestalten enthält, ebenso wie das letzte Relief dieser Reihe mit der in der linken Ecke knieenden weiblichen Profilgestalt; aber all dies wirkt nur gesondert betrachtet, das Ganze entbehrt in Folge der angegebenen Übelstände der Klarheit und Ruhe. Auch die Reliefs der anderen Balustrade enthalten prächtige Einzelmotive, so das mittlere, welches die Heilung S. Anian's durch Marcus vorführt, die herrliche Gruppe zweier Jünglinge und einer von ihnen gestützten Jungfrau, und die Taufe Anian's mehrere Frauengestalten von vollendeter Schönheit; aber auch hier vermisst man klare Übersichtlichkeit, und durch den reichen architektonischen Hintergrund mit seinen Säulen und Hallenperspectiven wird die Unruhe dieser Compositionen noch gesteigert. In Bezug auf die Gesammtwirkung werden dieselben von den Reliefs des Tullio Lombardo an der Façade der Scuola di S. Marco, in denen sich die Schilderung der nämlichen Vorgänge auf wenige Figuren beschränkt, entschieden übertroffen.

Die vergoldete kleine Sakramentstür, die Jacopo für den an der Rückwand des Chores befindlichen Altar fertigte, zeigt in Flachrelief den auferstandenen Heiland von kleinen Engeln umschwebt, welche die Marterwerkzeuge tragen; hier hatte der einfachere Gegenstand eine klarere Anordnung zur Folge.

Die auf den Chorschranken aufgestellten sitzenden Bronzestatuetten der vier Evangelisten stehen wieder vollkommen unter dem Einfluss Michelangelo's. Abgesehen von der Verstimmung, die man stets Kunstwerken gegenüber empfindet, die nicht das geistige Eigentum ihres Schöpfers sind — und dass diese Figuren kein selbstständiges Product Sansovino's, wird Niemandem entgehen, der die Propheten der sixtinischen Capelle und den Moses kennt — drängt sich angesichts der Statuetten das Gefühl auf, dass dieselben nicht für diesen Maassstab gedacht sind; die über das Natürliche gesteigerten Körperformen und das machtvolle innere Leben, welches der Künstler in Anlehnung an Michelangelo ihnen geliehen hat, kann nur bei colossalem Maassstabe, wie er für ihre Urbilder in Rom mit Recht gewählt wurde, zu entsprechender Wirkung kommen. Wie eng sich Sansovino im Detail der Formenbildung an Michelangelo anschliesst, in der durchgeführten Musculatur, der starken Stirnprotuberanz, der Haarbildung und endlich im Faltenwurf, können die beigegebenen Zeichnungen des Lucas und Marcus freilich nur unvollkommen veranschaulichen; sie werden jedoch genügen, um wenigstens im Allgemeinen das Gesagte zu bestätigen.

Fig. 29. a. u. b.

Dass der Künstler, nachdem er sich so rückhaltslos unter den Einfluss Michelangelo's gestellt hatte, wieder in die Bahn einlenkte, auf der er sich in seiner Jugend unter der Anregung seines Meisters bewegt hatte, kann fast Wunder nehmen, wenn man bedenkt, wie Andere, die sich einmal jener Richtung hingegeben, sich nie wieder von derselben frei zu machen vermochten. In der 1554 gearbeiteten Marmorstatuette Johannes des Täufers, die sich in der Cappella di S. Pietro in der Kirche der Frari über dem Taufstein erhebt [1]),

[1]) Eine freilich ungenügende Abbildung giebt Cicognara II, Taf. 71

klingt jene tiefe Empfindung nach, die Andrea Sansovino seinen biblischen Gestalten einzuhauchen wusste. Das schöne Antlitz sinnend emporgerichtet, sitzt der als junger Mann gebildete Täufer in anmutiger Bewegung auf einem Baumstamm, mit der Linken sich auf denselben stützend, in der Rechten eine Schriftrolle haltend. Weit entfernt, den von Mothes [1]) erhobenen Tadel geringer Ausführung zu verdienen, zeigt die Statuette indess eine völlige Umkehr von der naturalistischen Betonung des Details, wie sie an den Evangelistenfiguren sich so ausgesprochen und prätensiös hervordrängte, und an Stelle dessen eine absichtliche Beschränkung auf das Wesentliche der körperlichen Formen.

An dieser Stelle möge die colossale Marmorstatue des Hercules kurz Erwähnung finden, die Jacopo in den Jahren 1550—53 für den Herzog Ercole II. von Ferrara ausführte und die auf dem Hauptplatze des bei Parma gelegenen Fleckens Brescello aufgestellt ist [2]). Mit unschön gespreizten Beinen dastehend, in der Rechten die Keule, mit der Linken das über die Schulter geworfene Löwenfell haltend, an der Rückseite nur ganz roh bearbeitet, macht die Figur den Eindruck einer Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit, die auch durch die ursprünglich für sie in Aussicht genommene höhere Aufstellung auf einem Tore nicht entschuldigt wird.

Die Befähigung des Künstlers als Porträtbildner, eine Eigenschaft, in der wir ihn hier zum ersten Male kennen lernen, beweist die Bronzefigur des ravennatischen Rechtsgelehrten Tommaso Rangone über dem Portal der im Auftrage desselben von Sansovino entworfenen und von Alessandro Vittoria zu Ende geführten Kirche S. Giuliano [3]). In der Rechten einen Zweig, in der Linken eine Tafel haltend, die auf dem linken Knie aufruht, sitzt die Gestalt in einfach und massig behandeltem langen Gewand auf dem Sarkophag, zu dessen Seiten Bücher, Erd- und Himmelskugel auf den gelehrten Stand des Verstorbenen hinweisen. Der Kopf des ältlichen Mannes ist ein wahres Cabinetstück lebensvoller Charakteristik, das den besten Leistungen der gleichzeitigen venezianer Porträtmalerei ebenbürtig zur Seite steht.

Wir haben jetzt die beiden Grabmäler zu betrachten, die der Meister in Venedig arbeitete. Das erste derselben, das des 1555 verstorbenen Livio Podacataro, welches sich in der Kirche S. Sebastiano befindet, ist das einfachere. Zwei korinthische Säulen, die auf einem kräftigen Sockel ruhen und einen dreigliedrigen Architrav stützen, über dem sich ein Giebel erhebt, flankiren eine mässig tiefe Nische, in welcher unter einem von Pilastern getragenen Rundbogen die Gestalt des Toten in goldverziertem geistlichen Ornat auf dem Sarkophag ruht und zwar nach der älteren Weise im Zustande des Todes. Unmittelbar unter dem Rundbogen ist ein schönes Medaillon mit der in Vorderansicht gebildeten Madonna angebracht, welches den statuarischen Gruppen dieses Gegenstandes, die wir von Sansovino besitzen, entschieden überlegen ist. Die Bogenzwickel werden durch zwei Engelgestalten

[1]) Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs II, 187.

[2]) Ausführlich besprochen in der Gazette des beaux arts 1874, S. 321—334 von Giuseppe Campori, der die Urheberschaft Sansovino's an der Statue, die von Muratori u. A. als antik angesprochen wurde, durch urkundliche Zeugnisse feststellt, das Werk jedoch allzu nachsichtig beurteilt. Dasselbe ist identisch mit dem von Vasari (XIII, 87 u. 89) erwähnten.

[3]) In Cicognara's Abbildung (II, Taf. 71) fast völlig unkenntlich.

ausgefüllt. Zu Seiten des Monuments sind in der Höhe der Capitelle zwei Reliefs in die Wand eingelassen, von denen dasjenige linker Hand die Auferstehung, das andere die Grablegung Christi darstellt, beide von weit maassvollerer Behandlung als die Bronzereliefs in S. Marco. Besonders edel ist die zweite Composition, in welcher drei männliche Gestalten, von zwei verhüllten Frauen und zwei Kriegern umgeben, den auf dem Bahrtuch liegenden Leichnam ins Grab versenken.

Reicher und prunkvoller ist das in der Kirche S. Salvatore befindliche Grabmal des Dogen Francesco Venier († 1556), schon in seiner architektonischen Anordnung, die sich im Wesentlichen eng an die beiden Prälatengräber Andrea Sansovino's anschliesst, nur dass sich der von einem Giebel bekrönte Aufbau über der Hauptnische, nicht eben zum Vorteil des Ganzen, seitlich fortsetzt. Die durch Anwendung verschiedener Marmorarten sowie teilweise Vergoldung erzielte Polychromie dient zu wirksamer Hervorhebung der architektonischen Gliederung. Die lebendig durchgebildete Porträtfigur in der Hauptnische ruht auch hier starr ausgestreckt, die Hände über der Brust verschränkt, auf dem Sarkophag, das Haupt auf zwei mit reichen Goldornamenten verzierte Kissen gestützt. Wie an den Grabmälern von S. Maria del Popolo sind in den Seitennischen des Monuments allegorische Statuen angebracht, die der Meister erst weit später, beinahe 80jährig ausführte, und zwar links eine Carità mit zwei Kindern, deren eines sie auf dem linken Arme trägt, während sie das andere, das vor ihr steht, an der Hand hält. Die Hauptfigur hat den etwas schwermütigen Gesichtsausdruck der meisten Madonnen des Künstlers, und auch die Köpfe der Putten zeigen eine auffallende Strenge. Zu seinen besten Leistungen gehört dagegen die in der anderen Nische aufgestellte Statue des Glaubens [1]); die classische Ruhe der Haltung, der tief innige Ausdruck des edlen Kopfes und der leichte Fluss der Gewandung zeigen, was der Künstler noch in seinen letzten Jahren vermochte, wenn er wollte. In dem Lunettenrelief der Pietà, welches Burckhardt — ich weiss nicht auf Grund welcher Quelle — von anderer Hand entstanden sein lässt, hält Maria den Christusleichnam auf dem Schoosse, mit der Rechten seinen Oberkörper emporrichtend, während die Linke wie in der berühmten Gruppe Michelangelo's sich seitwärts ausstreckt; überhaupt liegt der Composition das in jener Gruppe zur höchsten Ausbildung entwickelte Schema zu Grunde [2]). Durch die zu Seiten der Madonna knieenden Gestalten des Dogen und eines Mönches ist der Forderung der Raumerfüllung auf die einfachste und befriedigendste Weise Rechnung getragen.

Neben diesen glücklich erfundenen und liebevoll durchgeführten Sculpturen erscheinen auffallend gering die beiden Colossalfiguren des Mars und Neptun, die zwischen 1554 und 66 von dem Künstler gearbeitet auf der Treppe im Hofe des Dogenpalastes stehen, der sie den Namen „Scala dei Giganti" verliehen [3]). Nicht nur die Stellung der Figuren, die beide wie jener Hercules in Brescello mit gespreizten Beinen dastehen, so dass der Schwerpunkt genau in die Mitte fällt, sondern auch die Körperformen wirken in hohem Grade

---

[1]) S. die Kupfertafel bei Selvatico zu S. 492.

[2]) Vgl. meine Abhandlung: Die Darstellungen der Pietà in der italienischen Kunst (Grenzboten XXXIX, No. 27, S. 32 ff.).

[3]) Eine Abbildung des Mars giebt Cicognara II, Taf. 71.

unerfreulich; der Kopf des Neptun macht mit dem langen Barte fast ein Viertel der Gesammthöhe der Figur aus, ein Missverhältnis, welches besonders die Seitenansicht beeinträchtigt; am Hinterkopf ist das Haar in ganz unmöglichen horizontalen Wulsten angeordnet; das Gewand, welches dem Mars an der Rückseite als Stütze dient, zeigt die grösste Oberflächlichkeit, ja Formlosigkeit. Selbst als decorative Arbeiten beurteilt müssen die Statuen als äusserst mittelmässig bezeichnet werden. Das anatomische Wissen, welches sich namentlich an den Armen ziemlich absichtsvoll breit macht, berührt doppelt unangenehm bei der sonstigen Flauheit der Ausführung.

Unbekannt ist die Entstehungszeit der Madonna, die, ursprünglich für die Marcuskirche bestimmt, nach dem Tode des Meisters von dessen Sohne Francesco dem Senat von Venedig geschenkt wurde und gegenwärtig in der im oberen Geschoss des Dogenpalastes befindlichen Capelle aufgestellt ist. Die lebensgrosse sitzende Gestalt, von mattem Gesichtsausdruck, hält in der Rechten ein Buch, mit der Linken das Kind, welches freudig zu zwei kleinen Engeln, die zur Rechten der Mutter stehen, herabblickt und sich unter sie zu mischen verlangt. Von den zwei anderen Putten zur Linken der Madonna dient der eine dem Christusknaben als Stütze, der seltsam genug nicht auf dem Knie der Mutter, sondern in einer Falte ihres bauschigen Gewandes steht. Von fleissiger Ausführung, nimmt die Gruppe doch, als Composition betrachtet, unbedingt die niedrigste Stufe unter sämmtlichen Darstellungen ein, in denen der Künstler diesen Stoff behandelte.

Ebenfalls unbestimmten Datums, aber unzweifelhaft einer beträchtlich früheren Zeit angehörig ist die Marmorstatuette des heil. Antonius von Padua, welche in der 9. Capelle des rechten Seitenschiffs von S. Petronio zu Bologna aufgestellt ist. Es ist dies recht eigentlich ein Cultuswerk; in würdevoller Haltung steht der Heilige da, in der Rechten ein Buch, in der Linken einen Lilienzweig haltend, das Haupt ein wenig seitwärts herabneigend.

Nachträglich ist hier auch noch kurz das Relief zu erwähnen, welches gleichfalls undatirt, sich in der Cappella del Santo zu Padua befindet [1]), deren von Giovanni und Antonio Minelli begonnene Ausschmückung Jacopo mehrere Jahre hindurch leitete. Es stellt die Auferweckung einer jungen Selbstmörderin durch den Heiligen dar und zeigt neben geschickter und klarer Anordnung und ansprechenden Einzelheiten mehrere durchaus misslungene Figuren, wie die bis zum Äussersten realistisch gebildete knieende Alte und vor allem die männliche Gestalt rechts, die mit höchst incorrecten Körperverhältnissen die unbeholfenste Stellung verbindet.

Wenn man die umfangreiche plastische Tätigkeit des Jacopo Tatti überblickt und dabei verhältnismässig nur wenigen Leistungen begegnet, in denen sich das Vorbild des grossen Andrea ungetrübt erkennen lässt, so kann es nicht überraschen, dass von seinen venezianischen Nachfolgern wie Danese Cattaneo, Pietro da Salò, Alessandro Vittoria und anderen, die zumeist der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehören, Richtungen eingeschlagen werden, in denen die florentiner Traditionen, die der Meister selbst, wie wir sahen, auch später noch bisweilen bewahrte, vollständig aufgegeben sind und die daher ausserhalb unseres Interesses liegen.

[1]) Cicognara II, Taf. 73.

Unter den florentiner Nachfolgern Andrea Sansovino's steht an Fruchtbarkeit dem Jacopo Tatti der etwas jüngere **Niccolò de' Pericoli** (1485—1550) am nächsten, der in der Kunstgeschichte unter seinem in der Jugend erhaltenen Spottnamen **Tribolo** (Plagegeist) bekannt ist. Was seine Lebensschicksale betrifft, so darf auf Vasari verwiesen werden, der dieselben als naher Freund des Künstlers in seinem Werke ziemlich ausführlich behandelt hat [1]. Eine schwache körperliche Constitution und damit zusammenhangender Mangel an Energie ist wol die Ursache, dass die unverkennbare Begabung, die Leichtigkeit in Composition und Ausführung, die Tribolo's Werke zum grössten Teil zeigen, nicht bis zu demjenigen Grade der Vollendung durchdrang, den man erwarten sollte. Auch ihn beeinflusste, namentlich in seiner späteren Periode, das gefährliche Vorbild Michelangelo's. Den Ausgang nimmt jedoch seine künstlerische Tätigkeit von der durch Andrea Sansovino begründeten Richtung, deren befruchtenden Einfluss er, obwol vielleicht nie directer Schüler von ihm, doch schon während seiner florentiner Jugendzeit, die mit der Blüte des grossen Meisters zusammenfällt, erfahren haben mag, und später noch besonders durch seine Beschäftigung in Loreto erfuhr, wohin er, wie schon früher bemerkt, neben anderen Künstlern zur Vollendung der durch Andrea's Tod unterbrochenen Arbeiten berufen wurde. In der Werkstatt des als Intagliator in Ruf stehenden Nanni Unghero zu Florenz, dem er seine erste Ausbildung verdankte, trat er in enge Beziehung zu Andrea del Sarto und Jacopo Sansovino, an welchen letzteren er sich in der Folge als Schüler anschloss. Nachdem er sich ausser mehreren kleineren Arbeiten [2] und die im florentiner Dom aufgestellte Statue Jacobus des Jüngeren bekannt gemacht, eine einfach gedachte würdige Figur, die augenscheinlich im Wetteifer mit Jacopo Sansovino's unweit davon stehendem Apostel entstanden ist, erhielt er einen Ruf nach Bologna, um die Seitenportale von S. Petronio mit plastischem Schmuck zu versehen. In diesen Sculpturen, die ausser einer Rundfigur durchweg in kleinen Reliefdarstellungen bestehen, hat Tribolo unbedingt sein Bestes gegeben, das selbst gegenüber den Bildnereien, mit denen ungefähr ein Jahrhundert früher der grosse Giacomo della Quercia die Hauptpforte des Domes geschmückt hatte, seinen Wert beanspruchen darf. Und das ist kein geringes Verdienst. Denn jene Darstellungen, vor allem die Erschaffung der ersten Menschen, die Vertreibung aus dem Paradiese, Kains Brudermord und Abrahams Opfer zeigen den Reliefstil auf einer Höhe, wie sie im Bereiche der neueren Plastik selten wieder erreicht wurde. Freilich hat Tribolo von den Licenzen, die sich die Reliefbildner seit dem Wiedererwachen der Kunst in Italien gestatteten, Gebrauch gemacht, indem er vor Häufung der Figuren, vor Überschneidungen und perspectivischer Anordnung nicht zurückschreckt; in den meisten Darstellungen treten diese Freiheiten jedoch mit einer Bescheidenheit auf, die gegenüber Ghiberti fast wie eine Reaction im Sinne der Antike erscheint. Eine Reihe der biblischen Geschichte entnommener Scenen ziert die einfassenden Pilaster, je fünf Einzelfiguren von Sibyllen [3] die Laibungen und je dreizehn Engelgestalten,

[1] Ausgabe Lemonnier X, 243 ff.

[2] Vasari erwähnt einige Putten aus Terracotta und zwei Marmormedaillons, die er für Giovanni Gaddi, und zwei einen Delphin haltende Marmorputten, die er für Villa Caserotta bei Casciano fertigte.

[3] Blos um solche handelt es sich und nicht, wie sich bisweilen angegeben findet, um Sibyllen undPropheten.

von denen diejenigen an der linken Pforte auf verschiedenen Instrumenten musiciren, die an der rechten Marterwerkzeuge tragen, die abgeschrägten Bogenumrahmungen der beiden Portale. Indem ich bedaure, von diesen Sculpturen, die bei ihrem kleinen Maassstabe und zum Teil schadhaften Zustande erst in den in der städtischen Akademie von Bologna aufbewahrten Gypsabgüssen völlig zu würdigen sind, Abbildungen, so wünschenswert dieselben wären [1], nicht vorführen zu können, scheint es mir nicht überflüssig, wenigstens die Gegenstände der erzählenden Reliefs, die unverdienter Weise höchst summarisch abgetan zu werden pflegen, mit einigen kurzen Bemerkungen anzuführen.

Das linke Portal enthält am linken Pilaster:

1) Die Heilung des Gichtbrüchigen.
2) Christi Geburt (das am Boden liegende Kind von den knieenden Ältern umgeben).
3) Joseph, dem Pharao seine Träume deutend.
4) Jacob mit dem Engel ringend.
5) Jacob von Isaac gesegnet; der Sterbende liegt in meisterhaft gegebener Verkürzung auf seinem Lager.
6) Geschichte der Frau des Leviten (1. Mos. 19).

Der rechte Pilaster zeigt:

7) Eine Krankenheilung (oder Totenerweckung?) Christi.
8) Mariä Heimsuchung [2].
9) Lot's Flucht aus Sodom.

[Die übrigen drei, weiterhin zu besprechenden Darstellungen sind von Alfonso Lombardo.]

Am linken Pilaster des anderen Seitenportals befindet sich:

1) Die Transfiguration Christi [2].
2) Christi Taufe [2].
3) Joseph von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen.
4) Derselbe verkauft.
5) Tötung des Bockes durch die Brüder.
6) Jacobs Täuschung durch das blutgetränkte Kleid.

Der rechte Pilaster enthält:

7) Mariä Krönung durch Gottvater und Christus [2].
8) Christi Geisselung [2].
9) Joseph, dem Bäcker und dem Mundschenken Pharao's, zwischen denen er gefesselt sitzt, ihre Träume deutend.
10) Der Becher auf Josephs Befehl im Getraidesack verborgen.
11) Gefangennahme der Brüder nach dem angeblichen Raube des Bechers [3].
12) Entdeckung des Bechers.

---

1) Das 1834 in Bologna erschienene Kupferwerk: Le sculture delle porte della Basilica di S. Petronio disegnate da Gius. Guizzardi, incise da Franc. Spagnoli, illustrate dal march. Virgilio Davia giebt leider nur wenig stilgetreue Reproductionen.

2) Nach Davia von anderer, unbekannter Hand.

3) Dies ist offenbar der Inhalt der Darstellung, nicht, wie Davia will, der Raub eines Weibes, da von solchem überhaupt keine Spur vorhanden.

Die sitzenden Sibyllen, die teils in Vorder-, teils in Seitenansicht mit Lesen beschäftigt, in Nachdenken versunken oder in Begeisterung emporblickend erscheinen, sind in Ausdruck und Bewegung vorzüglich; geradezu meisterhaft ist z. B. die Art und Weise, wie bei der in Vorderansicht gebildeten zweiten Figur rechts oben am rechten Portal zwischen Hoch- und Flachrelief die Mitte gehalten ist. Gleiches Lob gebührt den Engeln, die auf Flöten, Violinen, Guitarren u. s. w. musiciren und eine Fülle der ansprechendsten Motive zeigen. Von den Statuen, die das Bogenfeld der rechten Pforte füllen, rührt die stehende Madonna, welche, die Hände über der Brust verschränkt, in tiefem Schmerz auf den toten Sohn herabschaut, von Tribolo her, während Nicodemus, der den Leichnam hält, und der trauernde Johannes ziemlich schwache Leistungen des Malers Amico Aspertini sind.

Diese bologneser Arbeiten, die etwa in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre entstanden, sind das Reifste, was der Künstler überhaupt geschaffen hat. Speciell die historischen Darstellungen stehen dem Stile Andrea Sansovino's so nahe, dass es in hohem Grade befremdet, den Künstler in den Reliefs der Ostseite der Santa Casa zu Loreto auf so ganz anderen Bahnen zu erblicken, um so mehr als er hier die würdigsten Vorbilder unmittelbar vor Augen hatte. Später nebst mehreren Mitarbeitern an der Santa Casa von Clemens VII. nach Florenz berufen, um an der Vollendung der Sculpturen in der Sakristei von S. Lorenzo zu helfen, und dabei die allegorischen Statuen der Mediceergräber copirend, ward er noch mehr von seiner früheren Richtung abgelenkt; improvisirte Festdecorationen, zum Teil von grossem Umfang, die ihn im Dienste Cosimo's I. beschäftigten, ausgedehnte Arbeiten für die Gartenanlagen von Villa di Castello und andere Aufträge mögen seine Kräfte zersplittert und ihn an seiner Vervollkommnung auf dem Gebiete der höheren Plastik gehindert haben. Dies zeigt sich wenigstens zum Teil an dem grossen Relief der Himmelfahrt Mariä in der Cappella Zambeccari in S. Petronio, welches nach Vasari einem zweiten Aufenthalte des Künstlers in Bologna seine Entstehung verdankt. Die Gestalt der von Engeln umgebenen, in Wolken aufschwebenden Madonna hat eine so unnatürliche, affectirte Bewegung, dass man geradezu an die Verirrungen des Barockstils errinnert wird. In auffallendem Contrast dazu stehen einzelne der unten um den offenen Sarg gruppirten Apostel, besonders die beiden im Vordergrund knieenden Gestalten, bei denen sich Schönheit der Körperformen und der Bewegung mit grossartig frei behandelter Gewandung verbindet. Auch der Übergang vom Hoch- zum Flachrelief muss als trefflich gelungen bezeichnet werden.

Ob der Anteil, den Tribolo an dem Grabmal Hadrian's VI. († 1523) im Chor von S. Maria dell' Anima zu Rom hatte, dessen architektonischer Entwurf von Peruzzi herrührt und in der Hauptanordnung den Grabmonumenten Sansovino's in S. Maria del Popolo folgt, sich weiter als auf die allegorischen Figuren der Nischen erstreckt oder ob die übrigen Sculpturen sämmtlich von dem als sein Mitarbeiter genannten Michelangelo da Siena stammen [1]), ist zwar nicht urkundlich festgestellt, doch steht es wol ausser Zweifel, dass sowol das

---

[1]) Diesem gehören sicher ausser der direct von Sansovino abhängigen Statue des Toten auch die zwei sehr schwachen Victorien über dem Bogenfelde, die zwei kleinen Engelstatuen, die mit umgekehrten Fackeln unterhalb des Sarkophags sitzen, und die zwei Paare der wappenhaltenden Engel am Postament an.

Relief der von den Halbfiguren des Petrus und Paulus umgebenen Madonna im Bogenfelde wie die historische Darstellung unterhalb des Sarkophags auf seine Hand zurückgehen. Die beiden Apostel entsprechen in Körperbildung und Drapirung vollständig denjenigen in dem bologneser Relief der Himmelfahrt Mariä; unter den vier allegorischen Statuetten, die sich sämmtlich eng an diejenigen der Grabmäler in S. Maria del Popolo anschliessen, ist die Gestalt der Gerechtigkeit, der speciell Sansovino's Temperantia als Vorbild diente, die gelungenste; wie diese mit einem äusserst dünnen Gewand bekleidet, welches die Körperformen deutlich durchscheinen lässt, hält sie in der Linken eine Waage, in der erhobenen Rechten ein Schwert; der schöne Kopf hat unverkennbar antike Idealbildungen zur Voraussetzung. Bei zwei der übrigen Statuetten, der Stärke, die an einen Eichstamm gelehnt mit der Rechten ihr Schwert umfasst, und der Klugheit, die, in der Linken eine Schlange, sich in einem Spiegel beschaut, den sie in der Rechten hält, beeinträchtigt leider die unschöne Verschränkung der Beine den Gesammteindruck. Das Relief, welches den Einzug Hadrians in Rom schildert, steht in Anordnung und Bildung der einzelnen Figuren, von denen namentlich der auf einem prächtigen Ross sitzende, von berittenen Geistlichen begleitete Papst, dem die behelmte Roma entgegenschreitet, sich durch lebendige Auffassung auszeichnet, hoch über den vorerwähnten loretaner Arbeiten, wenn auch der landschaftliche und architektonische Hintergrund mit allzugrosser Ausführlichkeit behandelt ist.

In Bologna wurden zwei bedeutende Talente von Tribolo beeinflusst. Zunächst **Alfonso Lombardo** (eigentlich Citadella) aus Ferrara [1]), der, früher mit naturalistischen Tonfiguren und -gruppen beschäftigt, dann ebenfalls an der Façade von S. Petronio tätig, als Marmorbildner einen hohen Aufschwung nimmt und vor allem in der Lunettengruppe über dem linken Seitenportal, der Auferstehung Christi [2]), eine Composition geschaffen hat, in welcher der Adel der Gruppe Sansovino's am florentiner Baptisterium wie kaum in einer anderen späteren Leistung wiederklingt. Äusserst glücklich ist der einfache Aufbau der Gruppe, die Stellung der schlafenden Krieger wie die momentane Bewegung des plötzlich erwachten zeugt von feiner Naturbeobachtung, und die Gestalt des Erlösers ist in Ausdruck und Haltung gleich vollendet.

Fig. 30.

In den drei untersten Reliefs am rechten Pfeiler desselben Portals strebt Alfonso dem Vorbilde Tribolo's mit Erfolg nach und bekundet namentlich in der Geburt des Jacob und Esau ein bedeutendes Compositionstalent und hohen Schönheitssinn. Man glaubt hier einer jener anmutigen florentiner Darstellungen dieser Art gegenüberzustehen und wird durch Einzelnes, wie die im Vordergrunde knieende, den einen der Zwillinge badende weibliche Gestalt und eine andere, die, einen Krug in der Linken, mit der Rechten das Gewand aufraffend, in der rechten Ecke heranschreitet, direct an Sansovino's Geburt Mariä erinnert. Etwas überladen ist die Begegnung Isaac's und Rebecca's, von trefflicher Anordnung dagegen und dramatisch lebendig die leider stark beschädigte Platte, welche eine apokryphe Scene aus Moses' Jugendgeschichte vorführt: Pharao's Tochter stellt, von den Wahrsagern

---

1) Vergl. die Monographie von Frediani, Ragionamento storico intorno ad Alfonso Cittadella, Lucca 1834.
2) 1526 bestellt, vergl Frediani S. 17.

gezwungen, in Gegenwart des Königs das Kind vor die Wahl zwischen einer Kohle und einem Edelstein, von der das Geschick des Reiches abhangen sollte. Mit Glück ist vom Künstler der Moment gewählt worden, in dem der Knabe bereits die glühende Kohle erfasst und zum Munde geführt hat und der König bestürzt vom Trone aufspringt, um die Gefahr zu verhüten.

Im Innern des Domes werden Alfonso die Sculpturen über den beiden Seitenportalen zugeschrieben; an dem linken erblickt man zu Seiten des Giebels Adam und Eva, auf der Spitze desselben die mit weiblichem Oberkörper versehene Schlange, am rechten seitwärts den Verkündigungsengel und die seine Botschaft empfangende Maria, oben den tronenden Gottvater mit der Weltkugel. Teilweise von etwas flüchtiger Ausführung, dürfen diese Statuen doch der Erfindung nach als Werke Alfonso's gelten, als dessen Gehilfe übrigens Francesco Milanese genannt wird [1]).

Eine nur wenig modificirte Wiederholung des betreffenden Reliefs an der Domfaçade ist die erste der kleinen Darstellungen, mit denen der Künstler 1532 [2]) die Basis der berühmten Arca di S. Domenico in der Kirche des Heiligen zu Bologna schmückte und welche die Geburt desselben schildert. Daran schliesst sich, als ein wenig dankbarer Vorwurf, eine Betätigung der Frömmigkeit des Domenicus, der als Kind neben seinem Bett am Boden schläft, ferner die Speisung der Armen durch den Heiligen während einer Hungersnot. Von den zwei folgenden breiteren Reliefs stellt das erste, eine figurenreiche Composition, die Anbetung der Magier dar; die Mitte nimmt die mit dem Kinde erhöht sitzende Madonna ein, um die sich die Könige mit ihrem stattlichen Gefolge gruppiren; Elephanten, Kameele und andere Tiere sind in dem Zuge angebracht, und so nähert sich die schöne Darstellung dem genrehaften Vortrag eines Benozzo Gozzoli. Weniger befriedigt — was auf Rechnung des unplastischen Gegenstandes zu setzen ist — das letzte Relief, die Himmelfahrt des Domenicus, der zwischen Christus und Maria auf einer Wolke sitzend von andächtigen Mitgliedern seines Ordens und verehrendem Volke umgeben wird [3]).

Dass auch die ebenfalls für S. Petronio tätige Bildhauerin **Properzia de' Rossi** [4]) in ihrer letzten Zeit von Tribolo beeinflusst worden sein mag, machen nicht allein die beiden Engelstatuen wahrscheinlich, die seitwärts von dessen Relief der Himmelfahrt Mariä im bologneser Dom aufgestellt sind, sondern auch das ebenda in der Bauhalle angebrachte Marmorrelief der Versuchung Joseph's [5]), was die Figur des Letzteren betrifft, der in strenger Profilansicht nach links enteilt, während das Weib des Potiphar, das in leichtem, durchsichtigen Gewand auf ihrem Lager sitzt, mit der Rechten seinen Überwurf gefasst hält. Diese reizvolle jugendliche Gestalt, die sich durch wunderbaren Linienfluss und die höchste

---

1) S. Davia a. a. O. S. 24.

2) Das Datum ist gesichert durch ein von Melloni, Vita di S. Domenico S. 142 citirtes Decret des bologneser Senats. Die Basis trägt die Inschrift: Alphonsus de Lombardis Ferrariensis.

3) Falls die drei lebensgrossen Marmorstatuen im Dom von Cesena, wie schon von anderer Seite vermutet worden ist, von Alfonso Lombardo, der übrigens nach Vasari IX, 12 in dieser Stadt tätig war, herrühren, so hätte er in denselben nicht nur seine vollendetsten Leistungen, sondern Werke geschaffen, die zum Schönsten der gesammten italienischen Sculptur gehören. Eine idealere Gestalt als der jugendliche Krieger S. Eustachius wird sich schwerlich finden lassen.

4) Vas. IX, 1—8.

5) Cicognara II, Taf. 52; besser der Stich bei Davia, Taf. 31.

Vollendung der technischen Behandlung auszeichnet, entspricht zugleich durch die leidenschaftliche Glut ihres Verlangens der geschilderten Situation in solchem Grade, dass man dem romantisch klingenden Berichte, den Vasari von dem Zusammenhang des Werkes mit dem Leben der Künstlerin giebt, die sich dadurch vom Schmerz unerwiederter Liebe habe befreien wollen, wol glauben mag. Trotz der Verfänglichkeit des Sujets hält sich diese Darstellung durchaus frei von jenen Elementen, die spätere malerische Compositionen geflissentlich zu betonen pflegen. Hohe Anerkennung verdient endlich die Reinheit des Reliefstils, die nur in sehr wenigen Werken der neueren Kunst so streng gewahrt worden ist.

Ob das unmittelbar daneben angebrachte Relief, Salomon und die Königin von Saba, welches man ebenfalls der Künstlerin zuschreibt, wirklich von ihr herrührt, ist nicht erwiesen.

Wir wenden uns nunmehr zu zwei von Vasari als directe Schüler des Andrea Sansovino bezeichneten Bildhauern, die wie Tribolo an der Santa Casa von Loreto beschäftigt waren und deren Namen bereits bei Besprechung dieser Arbeiten Erwähnung fanden. Der erste Rang unter ihnen gebührt dem Ferraresen **Girolamo Lombardo**, der, während die meisten der nach Andrea's Tode an der Santa Casa tätigen Künstler nach Florenz abberufen wurden, mit wenigen anderen zurückblieb, sechs der Prophetenstatuen, wie wir sahen, vollendete und in dem nahen Recanati eine Werkstatt für die Bronzearbeiten gründete, die er während einer langen Reihe von Jahren, angeblich bis 1560, im Verein mit seinen vier Söhnen Antonio, Pietro, Paolo und Giacomo [1]) für das heilige Haus und die Kathedrale von Loreto ausführte. Zunächst fertigte er für ersteres die vier Türen, die in je zwei Feldern Scenen aus Christi Leben zeigen; von denen der Südseite enthält die linke die Verkündigung und die Anbetung der Hirten, die rechte die Verehrung der heiligen drei Könige und den Jesusknaben unter den Schriftgelehrten, die linke Tür der Nordseite die Geisselung Christi und das Gebet auf dem Ölberg, die rechte die Kreuzigung und Kreuztragung. Am höchsten stehen unter diesen Darstellungen, die den besten Marmorreliefs der Santa Casa mit Erfolg nacheifern, wenn auch teilweise die allzu realistische Betonung der Nebendinge, wie in dem Gebet auf dem Ölberg die minutiöse Durchbildung der Vegetation störend wirkt, die beiden Scenen der linken Südtür und die Geisselung Christi, in denen die geschilderten Vorgänge schlicht, klar und lebendig entwickelt sind. Die einrahmenden Arabesken gehen harmonisch mit dem Charakter der Historien zusammen.

Die alttestamentlichen Scenen, welche das durch treffliche architektonische Gliederung, wie durch Reichtum und Schönheit der Ornamentik ausgezeichnete Hauptportal der Kathedrale schmücken und von den Söhnen des Meisters, unzweifelhaft nach seinen Entwürfen, ausgeführt wurden, dürfen gleichfalls den besten Erzeugnissen der gleichzeitigen Bronzesculptur beigezählt werden. Die sechs Darstellungen der ziemlich quadratischen Hauptfelder verteilen sich in der Weise, dass auf dem linken Flügel die Erschaffung Eva's, die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradiese und Kains Brudermord, auf dem rechten der Sündenfall, Adam und Eva das Land bebauend und Kains Flucht nach verübtem Brudermord, eine dramatisch bewegte Composition, angebracht ist.

---

[1]) Vgl. Ricci, Mem. stor. delle arti e degli artisti della Marca di Ancona, II, 51.

Die Bronzestatue der Madonna über dem Hauptportal gilt als letztes Werk des Girolamo. Diese reichbekleidete stehende Figur, die das Kind auf dem linken Arme hält, berührt sehr angenehm durch die Schlichtheit und Wahrheit der Empfindung, eine Eigenschaft, welche die meisten Madonnenstatuen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur zu sehr vermissen lassen. Durchaus unerquicklich sind freilich die drei parallelen Gewandfalten über dem rechten Beine, sowie die unmässig hohe Krone, die jedoch dem Künstler kaum zur Last zu legen ist.

Zum Schluss sind noch die schönen Leuchter zu erwähnen, welche der Meister für die Kirche fertigte und von denen stilgetreue Abbildungen im Interesse des Kunstgewerbes höchst wünschenswert wären. Zwei derselben sind vor dem Sakramentsaltar aufgehängt; an dem dritten, der dicht hinter dem heiligen Hause angebracht ist, werden die fünf Arme durch reich ornamentirte Füllhörner gebildet, aus denen prächtige jugendliche Engel hervorwachsen, die auf dem Kopfe, mit den Händen es stützend, ein für die Flamme bestimmtes Becken tragen.

Sehen wir von Girolamo Lombardo in seinen figürlichen Compositionen die von Andrea Sansovino überkommenen Traditionen bis über die Mitte des Jahrhunderts bewahrt, so erweist sich dagegen **Francesco da Sangallo** († 1575 oder 76), der Sohn des berühmten Giuliano, den Vasari ebenfalls ausdrücklich als Schüler Andrea's bezeichnet, als ein nur mittelmässiges und unselbstständiges Talent. An dem Grabmal des Bischofs Marzi-Medici von 1546 in S. Annunziata zu Florenz ist die Figur des Toten im Motiv eine directe Nachahmung derjenigen in S. Maria del Popolo, während die Durchführung im Einzelnen unter dem unverkennbaren Einfluss Michelangelo's steht und in einen Realismus ausartet, der auch die kleinste Hautfalte an Haupt und Händen mit geradezu widerwärtiger Ausführlichkeit behandelt. Das reich mit Eier- und Perlstäben, Zahnschnitten und Blattgliedern verzierte Postament ist für die Statue bei weitem zu hoch und massig. — Das Grabmonument des Bischofs Paolo Giovio im Klostergang von S. Lorenzo aus dem Jahre 1560 enthält in einer Nische die sitzende Statue des Verstorbenen, die in einzelnen Stellungs- und Gewandmotiven wieder an Michelangelo, speciell an dessen Moses anklingt; neben ziemlich gequälter Stellung des leblos wirkenden Kopfes und der Arme, von denen der rechte auf zwei Büchern aufruht, während die linke Hand in nichtssagender Weise den Saum des Mantels krampfhaft gefasst hält, zeigt die Figur denselben schrankenlosen Realismus wie die vorher besprochene Statue; die Durchbildung der übrigens allzu grossen Hände berührt sich eng mit der leeren Renommisterei eines Bandinelli, und die Behandlung des vom Untergewand und teilweise von dem schweren Mantel bedeckten linken Beines, an welchem man die Structur des Kniees, des Schienbeins und der Wade angedeutet sieht, gehört zu jenen Verirrungen, denen man in den Sculpturwerken der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts so häufig begegnet.

Am meisten befriedigt noch unter Sangallo's Arbeiten die lebensgrosse Marmorstatue des Bischofs Lionardo Buonafede († 1545) im Capitelsaal der Certosa bei Florenz; hier greift der Künstler zurück zu dem strengen alten Gebrauch, nach dem der Verstorbene im Zustande des Todes aufgefasst die Hände über dem Leib verschränkt und das mit der Mitra versehene Haupt auf zwei Kissen gestützt am Boden liegt. Die Wahl dieses einfachen

Schemas ist, wenn auch in der Behandlung von Gesicht und Händen die oben gerügten Extravaganzen wiederkehren, doch der Gesammtwirkung und namentlich auch der Gewandung zu gute gekommen, die an dieser Statue sehr verständnisvoll drapirt ist.

Bezüglich der völlig missratenen Gruppe der heil. Anna mit Maria und dem Kinde in Orsanmichele darf auf das bereits bei Besprechung der Composition Sansovino's in S. Agostino zu Rom Gesagte verwiesen werden.

Von dem Florentiner **Lionardo del Tasso** (1465—1500), den Vasari unter den Schülern Andrea's aufführt, haben wir nur sehr spärliche Kunde. Erhalten ist von ihm lediglich die Holzstatuette des heil. Sebastian in S. Ambrogio zu Florenz, eine höchst untergeordnete Arbeit, die keinen Maassstab zur Beurteilung des Künstlers bietet, während über das Marmorgrabmal des Messer Francesco della Torre, welches er 1498 für dieselbe Kirche fertigte [1]), ebensowenig wie über die Marmortür, die er laut Vasari für S. Chiara arbeitete, nichts ermittelt werden kann, da beide verschollen sind.

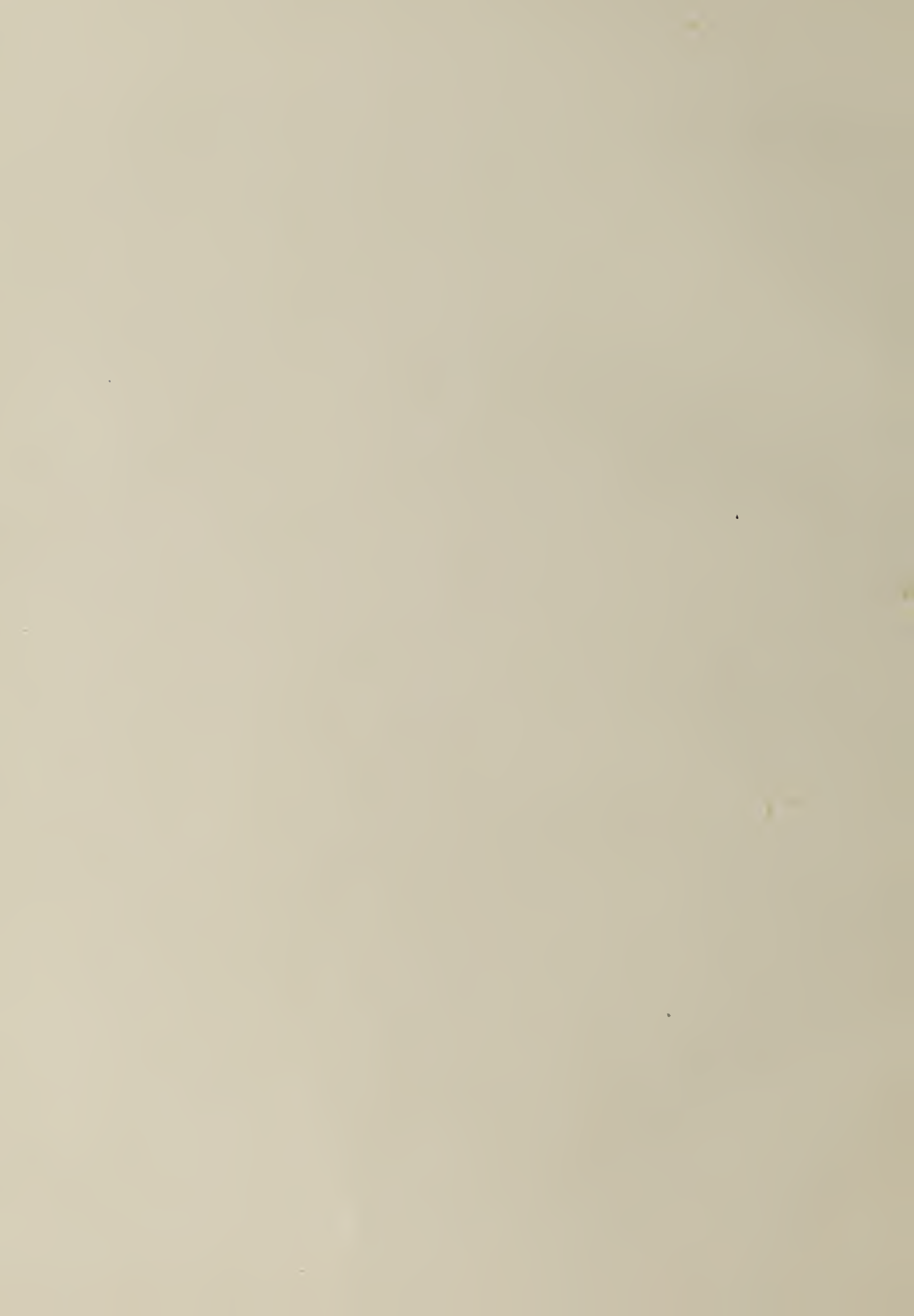
Wir stehen hiermit am Ende unserer Betrachtung. Überblicken wir die Kunstwerke, die aus den Händen der als unmittelbare Schüler oder durch das Studium seiner Schöpfungen von Andrea Sansovino beeinflussten Bildhauer hervorgingen, so finden sich darunter, namentlich auf statuarischem Gebiete, allerdings nur wenige Leistungen, die wie der Bacchus des Jacopo Tatti oder der auferstehende Christus des Alfonso Lombardo nicht bloss kunsthistorischen, sondern absoluten künstlerischen Wert besitzen. Während der italienischen Malerei nach Raffaels Hinscheiden in einer stattlichen Anzahl bedeutender Talente eine schöne Nachblüte beschieden war, vermochte das Vorbild des Künstlers, der in der Bildhauerei als der nächste Geistesverwandte des grossen Urbinaten dasteht, inmitten des auf seinem Kunstgebiete zeitiger eintretenden Verfalles nur eine kleine Reihe von Werken ins Leben zu rufen, in denen sein classischer Schönheitssinn und seine maassvolle Würde in ungetrübter Reinheit nachklingt.

---

[1]) Vgl. Milanesi, Sulla storia dell' arte toscana, Siena 1873, S. 345.



Druck der J. B. Metzler'schen Buchdruckerei in Stuttgart.





TAUFE CHRISTI. FLORENZ.

(Portal I.)

Lichtdruck von
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld's Anstalt
Dresden.

Verlag der
J. B. Metzler'schen Buchhandlung
in Stuttgart.





MADONNA MIT DEM KINDE. GENUA.

(FIGUR 2.)

Lichtdruck von
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld, Andrea Sansovino.
Deponirt.

Verlag der
J. B. Metzler'schen Buchhandlung
in Stuttgart.





GRABMAL DES ASCANIO MARIA SFORZA. ROM.

(FIGUR 2a.)

Lichtdruck von
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld, Aufn. [illegible]
Dresden.

Verlag der
J. B. Metzler'schen Buchhandlung
in Stuttgart.







STATUE DER KLUGHEIT.



STATUE DER GERECHTIGKEIT.

Lichtdruck von
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld, Andrea Sansovino
Deponirt.

J. B. Metzler'sche Buchhandlung
in Stuttgart.





STATUE DER STÄRKE
[illegible] 5.)



STATUE DER MÄSSIGKEIT
[illegible] 6.)

[illegible]
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld [illegible]
Depoart.

[illegible]
J. B. Metzler'[illegible] Buchhandlung
in Stuttgart.





PRUDENTIA

AM GRABMAL DES PIETRO DA VICENZA, ROM.

(FIGUR 7.)



CHRISTUSSTATUETTE, ROM.

(FIGUR 8.)



MADONNA

MIT S. ANNA [illegible], ROM.

(FIGUR 9.)

Lichtdruck von
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld, [illegible]
[illegible]

Verlag der
J. B. Metzler'schen Buchhandlung
in Stuttgart.





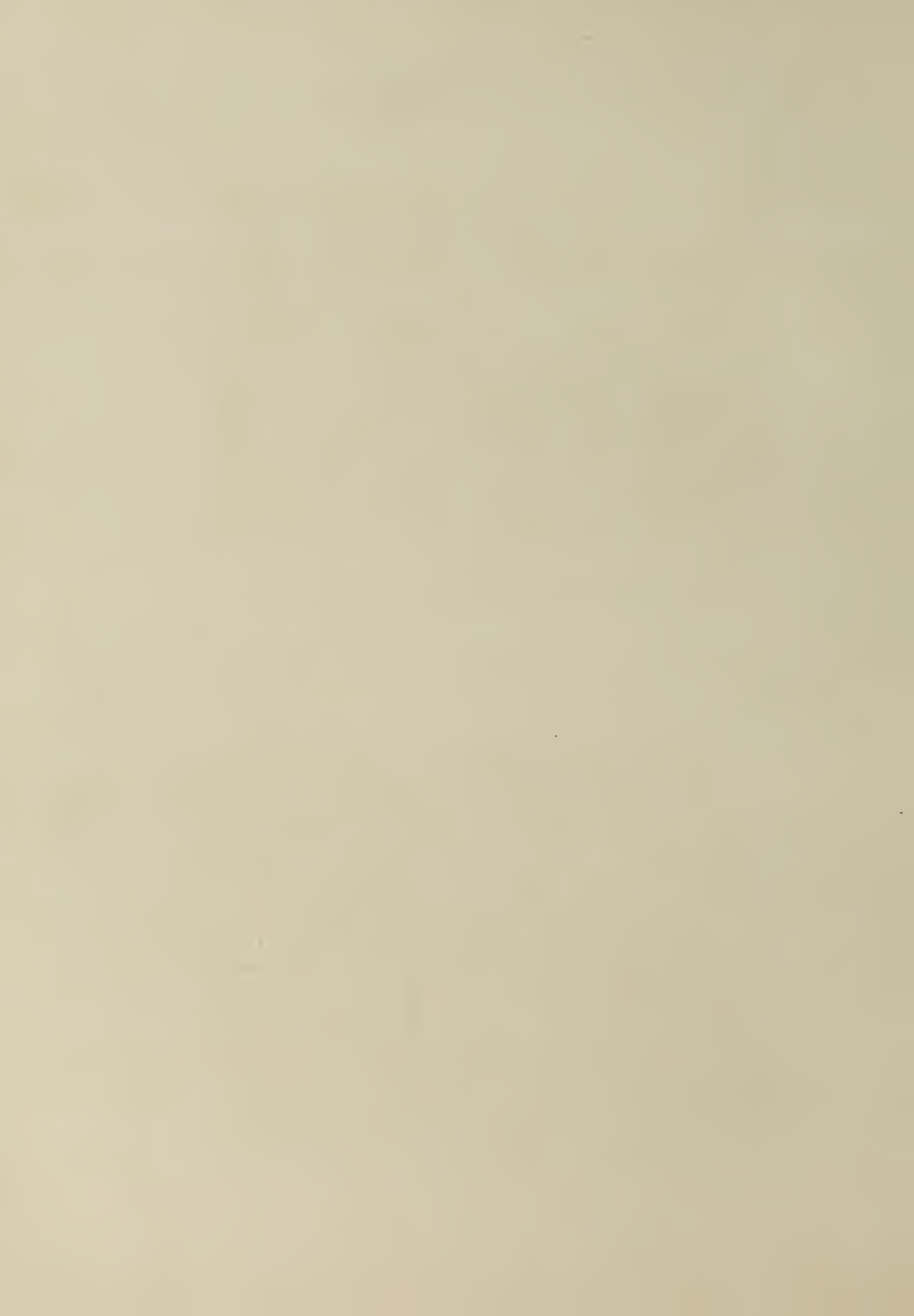
WESTSEITE DER SANTA CASA ZU LORETO.

(FIGUR 10.)

Lichtdruck von
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld

J. B. Metzler Buchhandlung
in Stuttgart.





ANBETUNG DER HIRTEN. LORETO.
(FIGUR 11.)



ANBETUNG DER KÖNIGE. LORETO
(FIGUR 12.)

Lichtdruck von
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld, Andrea Sansovino.
Deponirt.

Verlag der
J. B. Metzler'schen Buchhandlung
in Stuttgart.





SPOSALIZIO. LORETO.
(FIGUR 13.)



GEBURT MARIÄ. LORETO.
(FIGUR 14.)

Lichtdruck von
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld. Andrea Sansovino.
Deponirt

Verlag der
J. B. Metzler'schen Buchhandlung
in Stuttgart.







Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schmidt

J. B. Metzler'schen Buchhandlung
in Stuttgart.





MOSES. LORETO
(TAFEL 18)



DAVID. LORETO
(TAFEL 17)

Lichtdruck von
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld, Andrea Sansovino.
Deponirt.

Verlag der
J. B. Metzler'schen Buchhandlung
in Stuttgart.







BILEAM. LORETO.
(FIGUR 19.)



DANIEL. LORETO.
(FIGUR 20.)

Lichtdruck von
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld, Andrea Sansovino.
Deponirt.

Verlag der
J. B. Metzler'schen Buchhandlung
in Stuttgart.









Lichtdruck von
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld. Andrea Sansovino.
Deponirt.

Verlag der
J. B. Metzler'schen Buchhandlung
in Stuttgart.





BACCHUS

DES JACOPO SANSOVINO. FLORENZ

(FIGUR 23.)

Lichtdruck von
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld, Andrea Sansovino.
Deponirt.

Verlag der
J. B. Metzler'schen Buchhandlung
in Stuttgart.





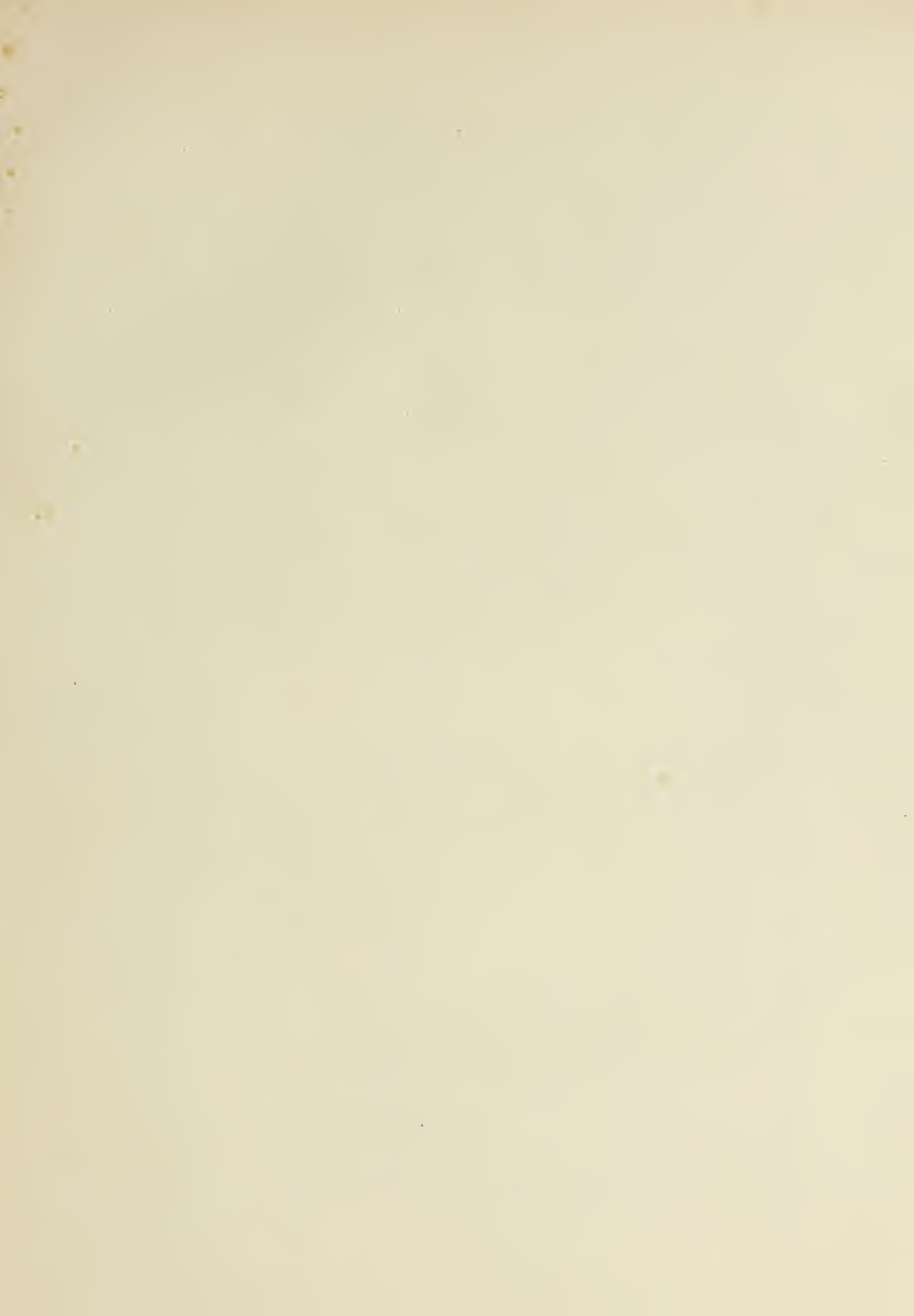


Lichtdruck von
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld, Andrea Sansovino
Deponirt.

Verlag der
J. B. Metzler'schen Buchhandlung
in Stuttgart.







MERCUR
DES JACOPO SANSOVINO. VENEDIG.
(FIGUR 26.)



FRIEDENSGÖTTIN
DES JACOPO SANSOVINO. VENEDIG.
(FIGUR 27.)

L[illegible]
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld, Andrea Sansovino.
Deponirt.

Verlag der
J. B. Metzler'schen Buchhandlung
in Stuttgart.



MADONNA
MIT DEM KINDE
UND
JOHANNES
VON JACOPO SANSOVINO, VENEDIG.
(FIGUR 28.)



LUCAS
DES JACOPO SANSOVINO.
(FIGUR 29a.)



MARCUS
DES JACOPO SANSOVINO.
(FIGUR 29b.)



AUFERSTEHUNG CHRISTI
VON ALFONSO LOMBARDO, BOLOGNA.
(FIGUR 30.)

Lichtdruck von
Martin Rommel
in Stuttgart.

P. Schönfeld, Architekt, Stuttgart.
Deponirt.

Verlag der
J. B. Metzler'schen Buchhandlung
in Stuttgart.





Berichtigung.

Letzte Seite, Zeile 13 von oben erstes Wort zu lesen: anstatt „nichts“ **„etwas“.**





